VERDE, QUE TE QUIERO VERDE...

JOSÉ BRAGANÇA DE MIRANDA

Verde, que te quiero verde...

L'encrier, cristal comme une conscience,
avec sa goutte au fond, de ténèbres relative
à ce que quelque chose soit.
Stéphane Mallarmé

Quando criança, reparava fascinado, nas minhas deambulações junto ao Tâmega, em como nos monumentos em pedra, geometricamente alisadas, as ervas cresciam nas juntas, ou em como os líquenes e musgos pintavam a pedra e a cobriam de cor como um pintor invisível. Parecia impossível, mas sucedia. Tinha a mesma emoção quando via o alcatrão das estradas, caprichosamente encurvado pelas raízes das árvores, que de repente aparecia nodoso e indiferente. Sem saber porquê, cruzava cada uma dessas visões com um verso de Garcia Lorca, "Verde que te quiero verde", de que extraí todo o dramatismo para ficar com a frase, que na cidade aplico também aos semáforos. Desta experiência, a convite de Júlio Alves e Hugo Barata, saltou-me de repente a ideia para um pequeno filme.

•••

Imaginemos uma situação aparentemente utópica, em que a superfície da Terra apareceria coberta por uma camada de asfalto e se tornasse num imenso espaço liso e negro. Não se funda esta ideia no ódio ou repugnância ao asfalto, essa substância artificial extraída do petróleo, bem compartilhado e bem romântico pelo apelo à natureza que implica.

Aliás, esse ódio está bem presente desde sempre na mitologia poética. Em *Paraíso Perdido,* descreve o betume, esse asfalto natural, como algo infernal: "Marchando do Éden em direcção ao Ocidente, encontrarão / O chão, onde um vórtice betuminoso negro (black bituminous gurge) / Ferve do subsolo, a boca do Inferno."[1] O fervilhar do solo a espalhar-se e tudo recobrir parece um único movimento, agora tecnicamente dirigido, que revela a vitória do artificial. Esta imagem sustenta-se na experiência vegetal das raízes das árvores que entortam e esburacam o asfalto das estradas, ou das ervas que vivem nos interstícios das pedras nos muros dos monumentos outrora grandiosos. Não vinha uma imagem sem a outra, e, pensando bem, o filme, por ter sido feito, tem ele próprio essa potência vegetal, pois se a asfaltização fosse completa já não haveria árvores, nem filmes, nem humanos. Tal como as areias marcianas não recobrem tudo pelo simples facto de serem fotografadas, e areia fotografada é areia "humana" e já não é areia.

Enquanto imagem extrema, este filme constitui um objecto de pensamento, apesar de se poder confundir com uma distopia. Mas só pontualmente poderá parecer uma utopia, de que nos afastamos muito claramente. A ideia de que a utopia serve para promover a realização de mundos alternativos implica a desqualificação do presente, quando este tem a dignidade absoluta enquanto meio de vida, onde estamos lançados e herdámos o que outros fizeram. Na verdade, tem uma relação negativa com o real, cujos males desconhece ou supera ilusoriamente. O limite da utopia, enquanto género,

1 Milton (1667), *Paradise Lost*, ed. A. Fowler, Routledge, Londres, 2007, p. 648.

assenta na tese de que é possível representar a totalidade do existente e impor-lhe uma outra forma geral de vida, o que é origem de muita violência. Se, por um lado, corresponde à exigência de outro real, de lhe encontrar alternativas ou outros possíveis, por outro lado, o facto de se fechar numa imagem da totalidade, que a realizar-se tenderia à repetição incessante do mesmo, tudo teria de se vergar. Como mostramos no filme, que inevitavelmente falhará.

Este filme consiste mais numa apresentação do que numa representação, ou melhor, é mais uma produção do que uma representação, ou essa relação nunca é pensada. A descoberta do cósmico mostra que não é possível captar a totalidade da natureza, nem mesmo da história. Sendo certo que a adesão ao real sem distância leva à "sacralização" do existente e dos seus males, o próprio acto de pensar ou de fazer uma obra ou outra coisa qualquer origina distância, então, todo o problema está na metapolítica que orienta a utopia.[2] A utopia não se legitima pelos seus efeitos, como no belo romance *O Poço,* de Andrei Platonov, ou na crítica ao totalitarismo de *1984*, de George Orwell, nem pelas distopias ao estilo de estilo *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Não foi enquanto utopias que foram marcantes, mas por constituírem verdadeiros acontecimentos, que se disseminam nos jornais,

2 Afirma Frederic Jameson, a quem se deve a melhor tentativa actual de fundar a utopia: "A dinâmica fundamental de qualquer política utópica (ou de qualquer utopismo político) residirá, portanto, sempre na dialéctica da Identidade e da Diferença, na medida em que tal política visa imaginar, e por vezes até realizar, um sistema radicalmente diferente do existente". Ora, não é possível fazer de uma obra um programa político, nem este critério dá qualquer garantia. Péssimos livros foram escritos com as melhores intenções. Cf. Frederic Jameson, *Archeologies of Future*, Verso Books, Londres, 2005, p. XII.

no cinema, no pensamento, na vida, em suma, produzindo alterações de todo o género.

No impulso para o melhor que toda a utopia contém, reconhece-se o facto de que, por estarmos imersos na vida, com as suas urgências e problemas, esta é necessariamente visitada por sonhos, antecipações e desejos, pressentimentos, como diz Ernst Bloch. É útil referir aqui uma frase de Walter Benjamin, também ele avesso à utopia: "o verdadeiro significado da utopia: ela é um reflexo de sonhos colectivos."[3] Percebe-se bem, mas com uma ressalva: o colectivo não existe, é uma abstracção. É obra a obra, delírio a delírio, que se vai produzindo o clima geral da vida – com os seus sonhos, maquinarias, pesadelos ou profecias.

O filme *Verde, que te quiero verde,* por minimalista que seja, corresponde a uma ficção por imagens. Se uma utopia é uma ficção, a ficção excede a utopia. É certo que também passa por um género.[4] E que está imersa numa série de oposições que a desqualificam ou sublimam. Em oposição ao "real", ela seria irreal, contingente, arbitrária, em suma, irrealizável. Como se fosse da ordem da imaginação. Em oposição a esta visão, Wolfgang Iser sustenta que o ficcional é uma categoria básica da compreensão antropológica do humano e da sua relação com o mundo, que transgride por natureza. Como ele afirma: "O homem ultrapassa continuamente suas definições, porque ele próprio as cria, à medida que cria algo e, assim, cria também a si mesmo; pois nenhuma definição racional, natural ou histórica poderia exigir a apresentação da definição final. O homem é aquele que não é aquilo

3 Cf. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 2002, p. 994.

4 O facto de a ficção se ter confundido com a literatura mostra apenas que, na modernidade, se procedeu à captura estética da sua potência criativa.

que é, e é aquilo que não é, como afirmava Hegel."[5] Ora, a ficção constitui esse elemento originário de abertura, actuando nos dois sentidos.[6]

Sobre esta questão, Mallarmé dá um passo decisivo: "a relação social e sua medida momentânea quer se a comprima ou se a alongue, em vista de governar, sendo uma ficção, ... vale-se das belas-letras – por conta de seu princípio misterioso ou poético."[7] Ou seja, não existe oposição entre ficção e real, nem ela é "irreal". Abre-se um abismo nas profundezas desta frase. Tudo o que existe funda-se apenas na ficção, as mitologias, as arquitecturas, as leis, afins, por exemplo, da civilização asteca com os seus deuses, soberanos e os sacrifícios humanos em massa. Algo bem frágil, descobrimo-lo demasiado tarde, por que se lutou e morreu, mas também se viveu. A situação é ambivalente. Por um lado, porque o real é uma ficção realizada ou fixada, por outro, a sua revelação como ficção que foi apagada depende da instalação de "un milieu, pur, de fiction."[8] Neste "meio" quase intangível, tudo conta, tem a sua potência, com maioria de razão as obras que dele emergem,e que o concretizam, quase como as antenas que criam o espaço hertziano.

5 Wolfgang Iser (1991), *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, EdUERJ, RJ, 2013, p. 116.

6 No seu livro *O Banqueiro Anarquista*, Fernando Pessoa segue a tese de Mallarmé: "*destruir as ficções sociais tanto pode ser para criar liberdade, ou preparar o caminho da liberdade, como para estabelecer outras ficções sociais diferentes, igualmente más porque igualmente ficções*". Cf. Fernando Pessoa, *O Banqueiro Anarquista* (1922), Lisboa, Antígona,2022, p. 27.

7 Mallarmé (1897), *Divagações*, trd F. Scheibe, Editora da UFSC, Florianópolis, 2010, p. 174.

8 Como afirma num texto sobre Wagner, a ficção equivale à poesia no sentido grego do termo, uma *poiesis*. Cf. Mallarmé (1897), *Rabiscado no Teatro*, trd e notas de Tomas Tadeu, Autêntica, Belo Horizonte, p. 111.

A estratégia seguida neste filme baseia-se na criação de uma imagem extrema a partir da variação de um único elemento, o asfalto. Trata-se de uma lição extraída do *disaster cycle* de James Ballard que dela retira efeitos fantásticos.[9] Numa série de quatro novelas, Ballard leva ao extremo um pormenor, caso de *The Crystal World* (1966), em que a selva e as árvores se transformam em gemas e cristais, em incessante progressão; ou de *The Wind from Nowhere* (1961), um super-furacão que devasta a superfície da Terra, obrigando os sobreviventes a regressar às cavernas; em *The Burning Wold* (1964), a água desaparece por efeito da poluição industrial e dá-se um crescente aquecimento global; em *The Drowned World* (1962), é a água que domina, o aquecimento solar provoca um degelo universal que recobre a terra.[10] Uma e outra vez, o autor experimenta com um elemento extremo, em que o curso das coisas é interrompido, emergindo o primitivismo mais absoluto – exigindo uma decisão. Mas só é perceptível na imagem extrema.

Em Ballard, estamos diante da exploração de acidentes ou catástrofes que provêm da "natureza". É interessante verificar como a antiga física dos elementos é retomada ficcionalmente. O meio absoluto, formado pela terra, água, ar e fogo, regressa intratável neste tipo de ficção, indiciando

9 Ballard define a sua estratégia ficcional sublinhando que parte de "uma metáfora extrema para uma situação extrema" ('an extreme metaphor for an extreme situation'). Cf. *Extreme Metaphors: Selected Interviews with J.G. Ballard, 1967–2008*, Londres, HarperCollins, 2012, p, 358.

10 Deve-se ainda a Ballard um ciclo de três novelas em que o desastre ocorre na cidade, caso de *Crash* (1973), onde o carro é extremado, *The High Rise* (1975), um imenso arranha-céus, ou de *Concrete Island* (1974), uma nesga de terreno no cruzamento das auto-estradas. A variação e elementos como o automóvel, o edifício ou o cimento criam universos altamente interpelantes.

uma possível rebelião dos elementos. Sabemos como foram trabalhados e apropriados historicamente, a luta pela terra, a exploração da água, o domínio do fogo, a perturbação do ar, mas quaisquer resistências têm de estar à altura da sua radical exterioridade.[11] No caso deste filme, a catástrofe não vem da "natureza", mas da "história", daquilo que nós próprios fizemos, mais ou menos inconscientemente. É sabido que os Gregos distinguiam entre *Nomos* e *Physis*, aquilo que fizemos e aquilo que recebemos espontaneamente.[12] Essa distinção é essencial, pois a "natureza" excede todo o trabalho de apropriação, tal como a história se instabiliza no excesso da natureza. É certo que vivemos sempre num híbrido de matéria e imagem, uma diferença relacional que é apagada pelas ontologias com a sua insistência no "ser"[13], o mesmo sucedendo com os naturalismos, mormente alguns ecologismos. De facto, essa diferença

11 John Sallis tem referido uma viragem para o elementar. Para este autor, seria preciso "abrir um caminho para abordar a natureza no seu âmbito elementar e para compreender como a vida dos humanos - e não apenas dos humanos – é ao mesmo tempo guiada e apoiada, ao mesmo tempo exposta e protegida, pelos elementos. Através dessa viragem para o elementar, talvez sejamos capazes de encontrar palavras apropriadas para a defesa da contenção ecológica, palavras que poderiam, por sua vez, fornecer orientações para a acção." Cf. John Sallis, *The elemental turn" in The Southern Journal of Philosophy* Vol 50, n.º 2, 2012 p. 350.

12 Deve-se a Arendt uma importante reflexão sobre a relação entre história e natureza. Cf. Hannah Arendt, "The concept of History" in *Between Past and Present*, The Viking Press, NY, 1968, pp. 41-90.

13 O apagamento dessa diferença começa com Platão e culmina na "ontologia" de Heidegger sobre a crise como "esquecimento do Ser". O ser absorve e apaga as diferenças entre história e *Physis*, assumindo uma síntese que só pode ocorrer contingentemente. Barbara Cassin tem procurado recuperar os sofistas gregos, contra a tradição metafísica. Na sequência de Górgias, declara: "o Ser é um efeito de dizer: um personagem filosófico, assim como existem personagens narrativos, produtos do discurso". Cf. Barbara Cassin, *L'Effet Sophistique*, Gallimard, Paris, 1995, p. 40.

está sempre a ser elidida, por desatenção ao facto de tudo se jogar na relação entre história e natureza, e de que vamos descobrindo que a relação que se cristalizou historicamente é perigosa e ameaçadora.[14]

Que as catástrofes que vêm da natureza são evidentes, mostram-no os terramotos, ou as tempestades solares, os fenómenos vulcânicos, ou os meteoritos, a lista é indecidível, por essência.[15] Nenhum esforço de controlo anula a contingência que vem da *Physis*. No caso deste pequeno filme, partiu-se da história. Independentemente de, na história, estar implícita uma relação com a *Physis*, pois enquanto construção produz sempre novas formas da natureza, trazendo-as ao nosso alcance, alimentando apropriações e explorações, ela não é menos imune à contingência e ao acaso. Exemplificam-no catástrofes de todo o género, como a guerra, a morte em massa nos campos de concentração, a crise climática. Os exemplos são demasiados. Desde Marx que surgiu a confiança de que conseguiríamos abolir essa contingência

14 Este problema foi bem realçado por Bruno Latour: "A natureza não existe (como um domínio), mas apenas como a metade de um par definido por um conceito único. É preciso, portanto, tomar a oposição Natureza / Cultura como o tópico de nossa atenção... Se estamos lidando de fato com um único e mesmo conceito que consiste em duas partes, isso demonstra que as partes são mantidas juntas por um núcleo comum que distribui as diferenças entre elas. Se pudéssemos apenas nos aproximar desse núcleo, desse diferencial, desse dispositivo, desse agenciador, talvez fôssemos capazes de imaginar como contorná-lo". Cf. Bruno Latour (2020), *Diante de Gaia*, Ubu Editora, 2020, pp. 25-26.

15 O esforço de monitorização desse "exterior" caracteriza boa parte da nossa técnica planetária. Cf. Neville Brown, *Cosmic Treats: A planetary Response*, Liverpool University Press, 2017.

pelo facto de sermos nós a fazer a história[16], mas, dada a excedência da "natureza", tudo se resume a estarmos preparados para enfrentar o inopinado do acontecer.[17]

Uma imagem procurou barrar a potência da *Physis*, deixando-a do lado de lá, e ordenar a Terra – a imagem dos muros, paredes, fronteiras ou limites e limiares, que orientam, subterraneamente, a tomada da Terra. Aparentado com ela, aparentemente menos realista, o asfalto constitui uma imagem extrema. Existe algo grotesco na ideia de um planeta totalmente coberto ou prestes a ser recoberto de asfalto. Mas essa imagem contém uma infinidade de estratos, onde ela própria se "labirinta". Sendo uma imagem extrema e de origem espontânea, é surpreendente descobrir o que o poeta Ilya Ehrenburg, apesar de estar próximo do poder, declarou em defesa de Pasternak: "Se o mundo todo viesse a ser coberto de asfalto, um dia uma fissura acabaria por aparecer no asfalto: e nessa fissura a erva cresceria."[18]

O fechamento total está obcecado com as fissuras, as falhas, e cada um que pensa torna-se ele próprio em fissura. Resistir é estar próximo

16 É o princípio de Vico, que reza "verum ipsum factum, verum factum converturtur" (Scienza Nuova, 1725). No comentário de Hermínio Martins: "só compreendemos plenamente o que fazemos ou realizamos (ou na sua versão mais fraca: compreendemos ou podemos, em princípio, compreender plenamente tudo o que fazemos ou realizamos, precisamente porque o fazemos ou realizamos)". Cf. Hermínio Martins, *Experimentum Humanum*, Lisboa, Relógio d'Água, 2011, p. 84.

17 Perante os casos excruciantes da história, Hegel defende que ela é dirigida pela "astúcia da razão", o que levaria finalmente à abolição da contingência.

18 Ilya Ehrenburg, cit. in Ed Edwards, *William F. Buckley* Jr.: *The Maker of a Movement*, Isi Books, Washington, 2019, p. 116.

da fissura. A confiança de Ehrenburg não se funda em nada que não seja a descrença no absoluto. É preciso confiar, mesmo sem esperança. A situação agravou-se na modernidade, abalando a ideia de predestinação. Basta lembrar a crise da teodiceia europeia provocada pelo terramoto de Lisboa, o desespero de Paul Celan por Deus não ter parado a atrocidade da Shoa, ou a sensação de impotência perante a visão do mal. No fundo, é necessário um acontecimento que interrompa o curso fatal das coisas, se é que, num certo extremo, não basta a interrupção, pura e simples.

Percebe-se neste contexto a tese de Paul Virilio, segundo a qual "é o acidente que governa e decide por nós!"[19] Tese que inverte a definição de Aristóteles, para quem o acidente remete para o contingente, o acessório, e que ele extrema a ponto de fazer do acidente uma espécie de essência, intrínseca a qualquer artefacto. Isso é evidente, e até tautológico, no caso das auto-estradas ou do avião que, mal surgem, induzem ao mesmo tempo o acidente. Trata-se de saber responder à inevitabilidade do acidente, no mesmo instante em que se estaria a tornar global, ameaçando de extinção: "se outrora o acidente local ainda era localizado (in situ) com precisão – o Atlântico Norte para o Titanic –, o acidente global já não o é, e as suas repercussões estendem-se a continentes inteiros, enquanto se aguarda o acidente integral que corre o risco de se tornar, amanhã ou no depois de amanhã, o nosso único HABITAT."[20] A ser verdadeira esta tese, o acidente total seria aquele que aboliria todos os acidentes.

19 Paul Virilio, *Le Futurisme de l'instant*, Paris, Galilée, 2009, p. 61.
20 Paul Virilio, *L'accident originel*, Paris Galilée, 2005, pp. 28-29.

Na verdade, com o reconhecimento do acidente, cresce concomitantemente o controlo e as suas técnicas que, podendo falhar, alimentam no retorno novo controlo. Esta dialéctica entre acidente e controlo é preocupante por intensificar ambos circularmente. A insistência no acidente e na catástrofe, bem bizarra, mas partilhada, deveria permitir a paragem fatal do curso das coisas. Mas, de facto, alimenta a dialéctica em que se entrelaça com o controlo.[21] Tal dialéctica é apenas parada radicalmente pelo que nos é enviado pela *Physis* (de que a palavra "natureza" diz demasiado pouco). A catástrofe natural, mais imperceptível, ou mais desmesurada, interrompe o fechamento e os processos que os geram. A falha geral da electricidade arruinaria os computadores, as cidades e a vida. O mesmo ocorrerá com a catástrofe climática. Ocorrendo de modo global, obrigaria a rever inteiramente as relações entre "história" e "natureza".

Neste filme, o sinal de ruptura vem da vida vegetal, as raízes que pressionam e rompem o asfalto. Trata-se de uma pequena catástrofe que se pode alargar indefinidamente, e regressaríamos à velha e antiquíssima floresta. Walter Benjamin descreveu um pouco enigmaticamente as passeatas do *flâneur* no asfalto, nas suas errâncias, como semelhante a "botanizar o asfalto".[22] Trata-se de vegetalizar,

21 Na época do cálculo, da regra, da prevenção, surge, repentinamente, o inesperado, algo que interrompe o curso das coisas, que parece ameaçar a vida e o seu discorrer. Numa espécie de paradoxo, quanto mais se pretende controlar o acidente, mais este, ao surgir, se apresenta como catastrófico e intratável.

22 No original: "gleichsam auf dem Asphalt botanisieren". Cf. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 2002, p. 372.

de botanizar o asfalto. Isso é produzido pelo filme, que se mostra afim do "verde" e que, sendo arte de luz, faz eclodir a cor e as formas a partir do preto. Os *Outrenoirs*, de Soulages, ocorrem à memória. De certo modo, somente a arte impede o fechamento total, mesmo ocultando-se, para poder ser, nas cavernas de Lascaux ou de Altamira de que acabará por sair um dia para fazer mundo.[23]

Que o "verde" acabe por vigorar, e isso é expectável depois de o filme terminar, mostra bem que este filme é uma estranha flor do alcatrão, prenunciado um acontecimento decisivo, o do fim da história, sobre a qual impende a ameaça de extinção.[24] Como dizia Beckett, é preciso levar o jogo ao fim (*Endgame*).

23 Bataille pôde mesmo afirmar que "A obra de arte está intimamente ligada à formação da humanidade. Creio que foi isto o que aconteceu, talvez de uma forma mais significativa do que em qualquer outro lugar, na caverna de Lascaux". Cf. Georges *Bataille, Lascaux ou la naissance de l'Art, Oeuvres* Completes, IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 9.

24 Àquilo que chamamos história era considerado por Marx como pré-história, afirmando: "o fim do capitalismo equivale ao fim da pré-história da humanidade". Cf. Marx, Karl (1982). Prefácio a *Para a Crítica da Economia Política*, Obras Escolhidas, tomo I, Lisboa, Ed. Avante. Ora, o fim da má relação com a natureza e com o fim da partilha da Terra por países em guerra generalizada implica o fim da história, por mais escandaloso que isso possa parecer aos bons espíritos.