

Tomás Maia

ECCE IGNOTUS



colecção
Frente à Obra. Arte e Filosofia

Do Erótico, Paulo Pires do Vale
[*Torso*]

Memento Mori, António de Castro Caeiro
[*São Jerónimo*, Dürer]

Expectatio, Maria João Mayer Branco
[*Virgem da Expectação*, atribuído a Mestre Pero]

Sobre o Absurdo, João Constâncio
[*Tentações de Santo Antão*, Bosch]

Ecce Ignotus, Tomás Maia
[*Ecce Homo*, anónimo]

(A) *colher o que Está Perdido*, Golgona Anghel
[*Camponesa Transportando Lenha*, Hoppner]

A presente colecção reúne as conferências apresentadas no ciclo «Frente à Obra. Arte e Filosofia», que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, entre 2 e 7 de Maio de 2022, como resultado de uma colaboração entre o Plano Nacional das Artes, o Departamento de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o Instituto de Filosofia da Nova e o MNAA.

Os oradores foram convidados a escolher uma obra do Museu e a propor uma reflexão filosófica na presença da mesma, antecedida por uma contextualização histórica apresentada por um membro da equipa do Museu.

A publicação das conferências vem agora a público, entendendo-se como uma partilha e um testemunho das possibilidades que a relação entre a arte, a história e o pensamento abrem a todos nós.

Maria João Mayer Branco

Paulo Pires do Vale

Tomás Maia

*if*ILNOVA
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Tomás Maia

ECCE IGNOTUS

frente a *Ecce Homo*

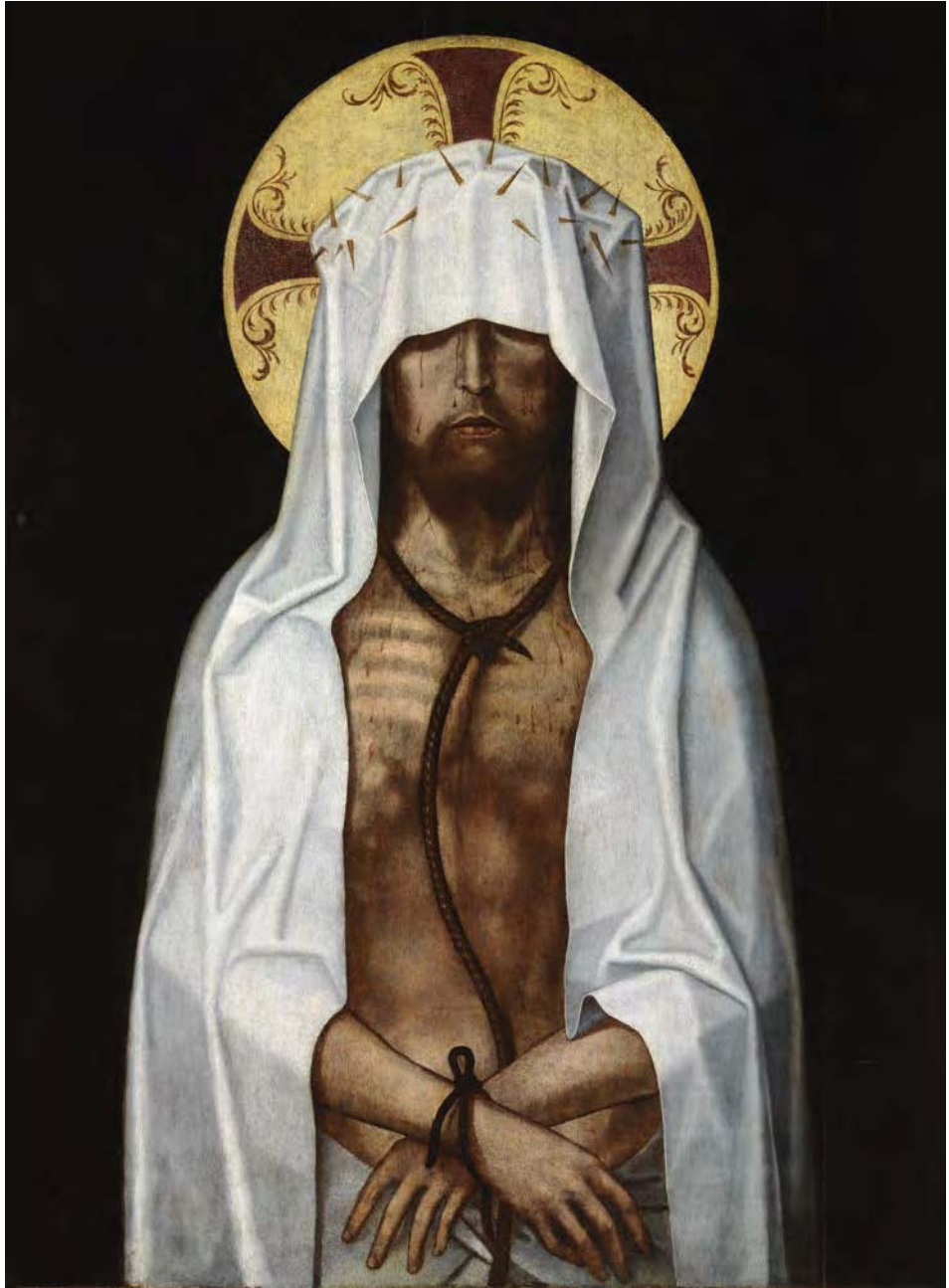
introdução histórica à obra

Ana Rita Gonçalves

DOCUMENTA

Mestre desconhecido, *Ecce Homo*, c. 1570
Óleo sobre madeira de carvalho, 89 × 65 cm
(Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)

Crédito fotográfico: Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.
Arquivo de Documentação Fotográfica, Luísa Oliveira



Ecce Homo

Ana Rita Gonçalves

Mestre desconhecido

Ecce Homo

c. 1570

Óleo sobre madeira de carvalho, 89 × 65 cm

Proveniência: Convento extinto, 1834

Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 433 Pint

Num tempo de aceleração frenética e alguma descrença no futuro, o silêncio de um museu é precioso e fundamental. Não há como, ao subirmos a escadaria rumo à coleção de pintura portuguesa do Museu Nacional de Arte Antiga, não nos determos numa das suas mais emblemáticas imagens, o *Ecce Homo*.

Para públicos mais jovens, a quem o tema da religião pouco cativa, a pintura em questão é de facto muito marcante e raras vezes deixa o observador indiferente. Representado numa absoluta solidão, a figura de Cristo surge-nos envolvida num pano branco contra um fundo negro. Intensidade, simplicidade e dignidade compelem o nosso olhar crítico a ir além da imagem, a questionar o porquê, o seu sentido. O que nos maravilha e incomoda ao mesmo tempo? Começamos a prestar mais atenção aos detalhes, a levantar questões, tentando descobrir o que está encoberto.

Em meio corpo, frontal e hierático, com uma corda ao pescoço que também lhe prende os pulsos, Cristo tem o olhar velado, (numa possível alusão à mortalha?), pela borda de um lençol branco que lhe cobre parte do corpo, revelando os espinhos da coroa que rompem através do têxtil. Impercetíveis gotas de sangue escorrem-lhe do rosto. Uma auréola amarela com uma cruz vermelha inscrita, lembrando a herança de um ícone bizantino, destaca-se do fundo negro. O corpo mortificado, excessiva-

mente magro, acentua o sofrimento e a dor, a carne exposta sem nada que desvie o nosso olhar é a única e verdadeira protagonista desta história. A sensação de silêncio envolve-nos.

Do Evangelho de São João (19,4-6), o *Ecce Homo* foi um tema constante e preponderante na arte do Ocidente entre os séculos XV e XVII. Depois de flagelado e coroado com espinhos, Jesus foi apresentado por Pôncio Pilatos (governador romano da província da Judeia) a uma multidão enfurecida. Desresponsabilizando-se do seu papel de juiz, Pilatos entregou à plateia a incumbência de tomar a decisão, proferindo as palavras *Ecce Homo, eis o homem*. Cristo, indefeso perante a brutalidade do povo, foi condenado ao suplício de uma morte lenta.

Ao contrário de outras pinturas com a mesma iconografia, no *Ecce Homo* do MNAA foram retirados da narrativa todos os detalhes que melhor poderiam contextualizar o episódio: a representação de todo o ambiente do julgamento, cuja maldade e consequente injustiça normalmente são realçadas pela presença de Pilatos perante uma assembleia de fariseus sedentos de sangue. As fisionomias exageradas e quase caricaturais das personagens envolvidas exprimindo violência e agressividade, sobretudo as dos carrascos incumbidos de concretizar a sentença, reforçam o dramatismo do acontecimento. Numa outra tipologia, também recorrente na arte do Ocidente, Jesus, depois de flagelado e coroado com espinhos, recebe de dois soldados romanos um manto vermelho.

No *Ecce Homo* do MNAA não se medita num primeiro momento sobre a história, mas apenas e unicamente acerca da imagem de Cristo

que, depois de zombado e humilhado, se coloca perante nós. Preso e vulnerável é como se fosse um entre todos, numa tradução magistral do humano marcado com a presença do divino.

Incluído no ciclo da Paixão, culto central e fundamental na piedade cristã dos séculos XV e XVI, o *Ecce Homo* em análise não faria parte de uma sequência narrativa, historiada, de um típico retábulo organizado em políptico. Estaria ligado a uma devoção íntima e privada, num contexto conventual de Clarissas do ramo reformador de Santa Coleta. Existem mais versões, com idênticas dimensões e composição figurativa, em território nacional, e todas, pensa-se, oriundas de conventos de Clarissas: duas sobre suporte de madeira, do Museu do Convento de Jesus, em Setúbal e do Museu Rainha D. Leonor, em Beja, outra em tela nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga e, por último, uma mais tardia, inspirada na do MNAA, situada no coro alto do mosteiro de Santa Clara do Funchal, na Madeira. Não se conhece a proveniência dos dois exemplares do MNAA, mas tudo indica que a sua origem também esteja ligada ao culto da imagem nos mosteiros de Clarissas coletas.

Num contexto bastante conturbado pelo flagelo da Guerra dos Cem Anos (1337-1453) e pelo Grande Cisma do Ocidente (1378-1417), este causando a rutura da Igreja Cristã em duas (Igreja Católica Apostólica e Igreja Católica Ortodoxa), Coleta (1381-1447), mística nascida em Corbie, região da Picardia, em França, recebe do papa Bento XIII a missão de reformar a Ordem de Santa Clara e a permissão para fundar um mosteiro, recebendo de outras casas as religiosas que desejassem

abraçar a reforma, mesmo contra a vontade das suas superiores. Figura extremamente importante da espiritualidade feminina do seu tempo, Coleta de Corbie chega mesmo a ter o apoio de Isabel de Portugal, duquesa da Borgonha.

Em 1489, com as primeiras freiras coletas vindas de Gandia, em Valência, o convento de Jesus, em Setúbal, foi o primeiro convento de Clarissas a seguir a reforma promovida por Santa Coleta. A fundação de comunidades de monjas fervorosas estava estreitamente ligada à iniciativa de figuras ligadas ao poder e de facto, em 1509, a rainha D. Leonor viria a fundar em Xabregas a segunda casa da reforma, o convento da Madre de Deus, colocando-se a hipótese de a pintura em análise ter sido encomendada para o local, ajudando a fortalecer, através da sua devoção, os primitivos ideais franciscanos dos conventos da ordem: solidão, silêncio, clausura, pobreza, caridade e ofício divino. No seu testamento, Santa Coleta viria mesmo a acentuar a importância do culto das «preciosas» chagas de Cristo como meio fundamental de salvaguardar a alma de divagar acerca de coisas que não interessam ao espírito, reforçando assim uma espiritualidade centrada na experiência individual da oração.

Dos conventos extintos em 1834 para a coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, o *Ecce Homo* foi durante muito tempo considerado pela historiografia de arte uma obra datada do início do século XV. Contudo, estudos mais recentes, obtidos através de exames dendrocronológicos (técnica de datação baseada nos anéis de crescimento das árvores), concluíram que a pintura só poderia ter sido executada após 1570. A des-

coberta veio reforçar a tese da existência de uma matriz muito mais antiga, de início do século XV, que terá servido de modelo a esta e às outras versões conhecidas.

Silencioso e congelado no tempo, o *Ecce Homo* do MNAA é um espelho da fé cristã e ao mesmo tempo uma visão profunda e alargada da Humanidade. Indiscutivelmente uma imagem de reflexão sobre a dor num mundo cada vez mais individualista, onde a solidão pode ter um peso tremendo e avassalador.

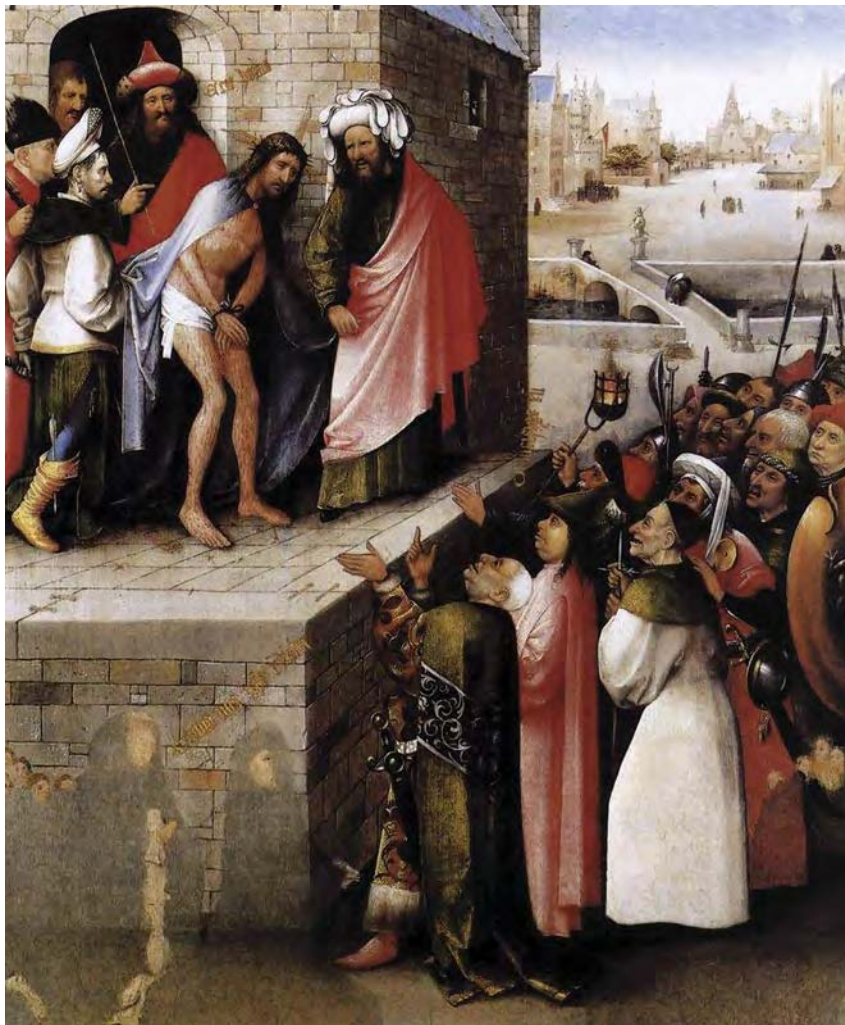
Caberá a cada um de nós, visitantes de um museu, se assim o entendermos, tentar ver de uma forma mais crítica e construtiva esta e outras imagens, incitando o olhar a ir além do óbvio e quem sabe criar espaço para refletir e pensar diferente.

Ecce Ignotus

(arte, religião e desconhecimento)



Fra Angelico, *O Escárnio de Cristo*, 1439-1443, fresco
(cela 7, Convento de São Marcos, Florença)



Hieronymus Bosch, *Ecce Homo*, c. 1485
Têmpera e óleo sobre carvalho, 71,4 × 61 × 0,5 cm
(Museu Städel, Francoforte)



Caravaggio, *Ecce Homo*, c. 1605
Óleo sobre tela, 128 × 103 cm
(Palazzo Bianco, Génova)





Para ser o mais fiel possível à apresentação oral, limitei-me a inserir directamente no texto os títulos citados (acrescentando, no final do volume, as edições utilizadas).

De cada vez que vejo esta obra — e é sempre a primeira vez —, comovo-me, movo-me na sua direcção e fico à sua frente. Tal é o mote do nosso encontro, o que nos põe em movimento, em comoção partilhada: *frente à obra*. Hoje, pergunto-me *porquê* — por que razão esta pintura se insinua ou se impõe a mim (desde a primeira adolescência) com um misto de fascínio e de temor (não digo de adoração nem de terror)? Por que razão ela atrai a minha vista ao mesmo tempo que a retrai? Que dança é esta de atracção e de retracção? Será a dança da vida e da morte na visão? É a vida-morte a ser *entrevista*?

Por que razão esta obra me comove tanto, a mim que não sou crente (e que não procuro, portanto, um conteúdo confessional ou um suporte devocional)? A mim que não a sinto como forma ou objecto de conhecimento? Diante desta obra fico sem preparação, frente ao desconhecido. Subitamente, dou de caras com um corpo que se oferece frontalmente, conquanto não se dê a ver na sua totalidade. Eis uma obra que nos expõe crua-

mente a um face-a-face, a um frente-a-frente com algo (ou alguém) que não podemos conhecer. E no entanto, ao mesmo tempo, desse algo (ou desse alguém) não nos podemos esquivar: somos confrontados com um desconhecido no seio mesmo do reconhecível (e assim o faz, afinal, toda a obra, desde que nos demoremos um pouco à sua frente, e por muito que isso nos possa custar ou ferir).

O que me comove nesta obra, antes de poder identificá-la, iconograficamente se quiserem, e apesar de ser reconhecível o seu destino cultural (relativo à Paixão de Cristo), é a precedência infinita de um desconhecido. Hoje, a presença da obra num museu acentua, decerto, essa precedência — mas há nela um desconhecido que excede, do interior, o conhecimento: todo e qualquer conhecimento. Não é na órbita exterior do conhecido que, aqui, gravita o desconhecido: é no seu âmago — por assim dizer, vazio. E é justamente essa excedência íntima que impede a obra de ocupar uma posição subalterna face a todas as formas de conhecimento, uma posição em que amiúde as obras são colocadas, numa espécie de gnosiologia inferior (para falar à maneira de um certo platonismo que passou para o senso comum; de resto, para alguém de Platão, seria possível recuar pelo menos até Empédocles para detectar as primeiras suspei-

tas acerca da percepção sensível na *noesis*, ou seja, na instância a que damos hoje, precisamente, o nome «conhecimento»...). O desconhecimento, em arte, não é déficit de conhecimento: não é uma etapa provisória para uma forma mais completa ou definitiva do conhecer. Pelo contrário, o desconhecimento move o artista, e o desconhecido move-nos — e comove-nos — frente à obra.

Se assim é, se o desconhecido numa obra não se acrescenta ao conhecimento, e se ele mesmo não acrescenta conhecimento, se o desconhecido habita estranhamente o conhecido e o reconhecido (como um «hóspede estrangeiro», tal como escreveu Paulo Pires do Vale acerca do filme *Teorema*, de Pasolini), então podemos estabelecer — ou restabelecer — que a relação entre *arte e desconhecimento* é uma relação essencial, inerente à própria obra (quer para quem a faz, quer para quem a contempla ou refaz). Digo «restabelecer» porque, em rigor, alguém já estabeleceu essa relação na história da filosofia, podendo hoje ser restabelecida com outros argumentos, diante desta obra. Porém, na medida em que o meu gesto consiste em restabelecer a relação entre arte e desconhecimento face a *Ecce*

Homo, julgo que devo evocar quem estabeleceu que *a arte não é conhecimento*, com argumentos, a meu ver, justos, mas que nunca serão definitivos (porque os conceitos filosóficos estão sempre a fazer a sua prova de vida — e é por isso que a filosofia, tal como a arte, recomeça perpetuamente).

Kant — evidentemente: é uma questão de justeza e de justiça fazer um *intermezzo* kantiano, antes de voltarmos a *Ecce Homo* — demonstrou que o conhecimento consiste numa *aplicação*, e numa aplicação *determinante*: dos conceitos apriorísticos do entendimento ao caso particular ou ao dado empírico (por isso, a essa aplicação, chamou «julgamento determinante»). Mas «se só o particular for dado» (como escreve Kant na Introdução à terceira *Crítica*, secção IV) e se, ao mesmo tempo, se pretende assegurar uma universalidade dos julgamentos, há que re-flectir, quer dizer, flectir a faculdade do juízo sobre si mesma, dobrando-a e descobrindo nela a lei ou o universal ainda não dado (ou não descoberto). Então, o particular é um *exemplo* a partir do qual se induz (e não se *deduz*) a lei universal. É o julgamento dito «reflexivo» — cujo esclarecimento está, em suma, na génese da *Crítica da Faculdade de Julgar*, ainda que a subdivisão desta em juízo estético e juízo teleológico não deixe de evidenciar a existência de uma relação entre o acto de reflectir

e o conhecimento (da natureza). Aqui, lembrarei apenas uma nota da Estética Transcendental da *Crítica da Razão Pura* que sempre me pareceu luminosa: Kant afasta-se aí explicitamente de Baumgarten (não deixando de apelidá-lo «excelente analista»...), pois este entendia erroneamente sob a palavra «estética» o sentido da edificação de uma ciência do sensível. O esforço de Baumgarten «foi vão» — diz, peremptoriamente, Kant — porquanto tentou elevar as regras empíricas à dignidade de leis determinadas *a priori*. Para Kant, em contrapartida, a «estética» deveria ser reservada à análise das formas *a priori* da intuição (o espaço e o tempo), que actuam, através do entendimento, no conhecimento dos objectos.

(Estou a insistir em Kant porque, segundo a opinião mais convencional, e mesmo segundo a *doxa* veiculada pelo ensino da arte, somos constantemente balanceados entre duas oposições erróneas: por um lado, como já aludi, dizem-nos que a arte é um infraconhecimento, um conhecimento limitado às formas sensíveis; por outro lado, num prolongamento difuso da filosofia do Romantismo alemão, sugerem-nos que a obra, ao invés, faculta um conhecimento superior ao conceito filosófico, chegando mesmo a constituir uma intuição absoluta através da qual se formaria a unidade originária entre objecto e su-

jeito do conhecimento. Ora, Kant dá-nos a pensar, justamente, não um meio-termo ou uma conciliação entre tais posições extremas, antes uma disjunção radical — ainda que finamente articulada — entre arte e conhecimento. Kant abre-nos a via para pensar que o chamado «objecto de arte» se confronta com o que não é da ordem do conhecimento e que, portanto, ele próprio não pode ser transmutado em objecto de conhecimento.)

O esforço de Baumgarten foi malogrado porque, se o conhecimento supõe a aplicação de um conceito a uma intuição sensível, é essa mesma aplicação que está ausente tanto no julgamento de gosto (que é reflexivo e não determinante) como na faculdade produtiva do génio (que exprime uma ideia, decerto, mas esta é irreduzível ao conceito do entendimento e à Ideia da Razão). Entretanto, e porque estou a tentar condensar algo mais complexo, é verdade que Kant, na medida em que visa a validade universal dos julgamentos reflexivos (sem querer erigir, simultaneamente, uma doutrina ou uma ciência *a priori*), atribui ao julgamento estético as duas características de um julgamento de conhecimento: a «universalidade» e a «necessidade» — mas não deixa de precisar que a primeira é *sem conceito* e a segunda *sem lei*. Tudo se passa então como

se um tal julgamento, o estético, tivesse a formalidade de um conhecimento — porém desprovido de um conteúdo objectivo (e, por isso mesmo, incapaz de dar a conhecer). E tudo se passa também como se a produção do génio exprimisse uma ideia (a Ideia estética), sabendo que esta excede o poder unificador do conceito e, portanto, qualquer intento de conhecimento (releia-se, a este propósito, sobretudo o § 49 da terceira *Crítica*).

Dito de outro modo, aquilo a que Kant chama «o livre jogo das faculdades» subjectivas não produz conhecimento, antes e apenas uma simulação deste. Só haveria conhecimento se a arte produzisse um objecto *a partir da representação do conceito* desse mesmo objecto — mas, se isso acontecesse, precisamente, não seria arte... (Tal é a razão pela qual, aliás, de forma consequente, Kant afirma que não pode haver génio na ciência: *id.*, § 47.)

Daqui podem ser inferidas várias consequências. Limito-me a apontar duas. Se a obra produzisse conhecimento, poderia ensinar-se arte como se ensina outra actividade qualquer. Ora, a arte não se ensina e, no entanto, é necessário e mesmo imprescindível o ensino da arte. (De forma análoga, acerca do

ensino da filosofia, Kant afirmou o seguinte no conhecido «Anúncio do Programa de Lições para o Semestre de Inverno de 1765-1766»: «O jovem aprendiz que terminou a instrução escolar estava habituado a *aprender*. De agora em diante, pensa que vai *aprender filosofia*, o que é impossível, pois deve, agora, *aprender a filosofar*». Quer isto dizer que, se um professor (de arte) não pode implantar no próprio aluno o dom de criar, esse mesmo aluno precisa todavia de um mestre, exactamente como a mulher grávida necessita de uma parteira. Um professor é uma parteira — ou, se preferirem, o ensino da arte é uma assistência ao parto (espiritual): ao parto de si enquanto obra desconhecida. Ensina-se alguém a ser capaz, mais cedo ou mais tarde, de parir sozinho — ou simplesmente de *parir-se*, se posso exprimir-me assim. (Esta primeira consequência implica uma releitura da maiêutica socrática à luz de Kant, releitura que tentei esboçar noutro momento.) Segunda consequência: não há progresso em arte (assim como não há progresso em filosofia) porque a história das obras (ou dos conceitos) não é uma acumulação sucessiva de conhecimentos até à verdade ou até à obra final. A técnica e a ciência ou, melhor, a tecnociência progride porque é regida pelo princípio de aplicação do julgamento determinante; a arte, essa, não progride: de cada vez, e é sempre a primeira

vez, uma obra não resulta da adequação de um mesmo conceito a diferentes dados ou matérias sensíveis.

Proponho que retomemos a mesma pergunta de outro modo: por que razão cada obra não pode servir de lei ou de conceito *a priori* para a criação seguinte? Por que razão o artista busca desconhecer-se? *Ecce Homo* dá-nos a ver algo susceptível de aprofundar a argumentação kantiana, algo que pode ser condensado neste enunciado: o desconhecido que a arte busca é, por definição, sem conceito. Mas aproximemo-nos da obra, deste *Ecce Homo*.

Para começar, esta obra endereça-nos a questão do resto: o que resta da arte e o que resta da religião? Ora, o que resta depois do despojamento do artístico, e depois da extenuação do religioso, é precisamente aquilo que já se encontrava na génese comum da arte e da religião. Há um resto que persiste, que insiste através do todo da arte, e a isso chamo «persistência da obra». A persistência é o pensamento do resto que atravessa toda a história da arte. E se o desconhecido que está na génese da arte e da religião é *aquilo que ficará de fora (do conhecimento)*

mesmo quando, por hipótese, se explicasse toda a realidade (parafrazeando Álvaro de Campos), podemos então dizer que a experiência do desconhecido ou da incompreensibilidade (ou da incognoscibilidade) da existência — experiência a que podemos voltar a chamar *mística* — é rigorosamente inobjectivável. E, no entanto, é um tal «inobjectivável» que anima os chamados «objectos de arte» que, por sua vez, transmutam qualquer objecto em *forma de desconhecimento*. O objecto de arte verte este ou aquele objecto (conhecido) para o seu desconhecido e para o nosso desconhecimento.

(Adiante, veremos como esta obra exemplifica, até historicamente, a relação intrínseca entre a arte e o pensamento místico: *Ecce Homo* parece ser devedor do culto da imagem na Ordem das Clarissas, tendo sido talvez encomendado para o Convento da Madre de Deus — como nos esclarece a Introdução de Ana Rita Gonçalves a este breve volume.)

Não podemos dispor de um conceito do inobjectivável, pois este excede tudo o que é possível abranger com o conhecimento. Tal excesso é o infinito «fora do conceito», como diria Blanchot: inconceptualizável e inconcebível. Ou, talvez mais simplesmente: é a experiência do *tempo*. Ou ainda, e com um

termo mais arriscado: é a eternidade (que não devemos confundir com a imortalidade e, ainda menos, com a imortalidade pessoal). A eternidade não é cognoscível, e todavia podemos experienciá-la através de diversas formas de desconhecimento. Vou aproximar-me um pouco mais de *Ecce Homo*, descrevendo três formas de apresentação do desconhecido inconcebível.



Estamos frente ao desconhecido porque se ausentaram aqui, pelo menos, três mediadores. A primeira forma de desconhecimento, quando nos demoramos frente a *Ecce Homo*, não está dentro da obra, mas na sua orla indefinida. Desde logo, somos privados do primeiro mediador: o seu autor (do século XVI) é, diz-se, *desconhecido*. Liminarmente, esta obra confronta-nos com a própria condição do ser-autor.

Como qualquer pessoa, o seu autor teve uma vivência e, através desta, conheceu o mundo e a história. A vivência é a vida do conhecimento, a vida que conhece (os objectos). Alguém com muita vivência, seja ela qual for, é necessariamente uma pessoa com muito conhecimento. Ser muito conhecedor é acumular muita vivência desta ou daquela realidade, objectiva-

mente determinada. Mas o autor, se é um *autor* (alguém que faz crescer: *augere* — alguém, portanto, que *augmenta*), não vive nem convive apenas: precisa de ampliar a vida porque se confronta com algo maior do que a sua própria vivência. Um autor não é só um *nascido* (como qualquer um de nós), ele também é um ou uma nascente. Alguém que faz nascer. No limite, um autor não vive, não tem vivência ou, pelo menos, não lhe basta viver: suspende a sua própria vida para se dedicar a produzir vida — não porque esta seja pequena ou limitada, mas porque o autor responde àquilo que, na vida (no mundo dos objectos e do conhecimento), excede a vida. É autor todo aquele que se confronta com um excesso de vida, com a vida que nos excede (intimamente).

Se a «natureza» (*physis*) é algo que, por si mesmo, sem mediação, produz vida, então o «autor» é um prodígio da natureza: põe a natureza frente a si própria para que esta se veja a crescer. O autor — aquele que aumenta a vida — é literalmente a natureza (*φύσις*) a ver-se crescer (*φύω*). É que «a natureza gosta de se esconder» (aludo à tradução de um dito de Heraclito) e até gosta de se ver a esconder (como sabemos através dos animais

que se escondem para morrer), *mas a natureza não gosta de se ver a nascer*. Num certo sentido, é por isso que há *arte*: porque a natureza não *se vê* a nascer (perpetuamente a nascer). Para tal, é preciso uma *forma* que torne visível a força natural no seu jogo de escondimento e de aparecimento. Eis porque a arte tanto gosta de véus: para fazer ver a natureza a nascer — mais: para dar a ver que, em cada nascimento, a natureza já se esconde. Exactamente como este rosto: a seu modo (modo cristão e propriamente crístico), escondendo-se numa metade, reaparecendo na outra metade.

Ver-se a nascer: desde a tragédia grega, tal é o desígnio do teatro, ou seja, da «representação» (*mimesis*) em geral; e desde essa origem do nosso teatro, tal desígnio só se cumpre sob o fundo da morte que se retira ou se encobre. Quem *se vê* a nascer no «lugar de onde se vê» (no *theatron*) é quem vê (ou ouve falar de) alguém morrer (no *proskenion*). Frente a esta obra estamos diante desse mesmo e elementar desígnio da representação: nascer *na* e *com* a morte de alguém. Visivelmente. Pierre Hadot, numa leitura incisiva de Heraclito, mostrou que o véu da natureza (cuja primeira figura evidente é egípcia: a divindade Ísis) é identicamente o *véu da morte*. A natureza que se esconde é a natureza a morrer. *O dom da natureza (do nascimento) é o dom*

da morte. E se a arte é a forma que dá a ver a natureza a nascer, ou seja, a natureza na sua essência, então podemos definir a obra como o segundo e interminável nascimento humano — o *nascimento que tiramos da morte*.

O autor é a excrescência (a *ekphysis*, escreve Aristóteles a propósito da melancolia: da experiência do tempo) pela qual a natureza se vê a si mesma *como* natureza: como *nascente*. (Por isso, a disposição natural do autor — se posso acenar a uma das leituras deste ciclo, proferida por Maria João Mayer Branco em torno de uma Virgem policromada — é o «estado», o mais instável que se possa imaginar, ou suportar, da *expectação*. Criar, ser autor, é praticar *a espera de uma nova vida*. Não é esperar por isto ou por aquilo, é esperar pelo instante em que tudo é possível. Como escreverá Pasolini no romance *Teorema* — um texto intimamente ritmado, como que por acaso, pela palavra italiana «*ecco*»: eis... —, é esperar por esse «momento em que o amor ou cresce ou acaba» [*«il momento in cui l'amore o cresce o finisce»*, I, 22]. Quem espera assim, quem espera por uma vida desconhecida, quem habita o intervalo entre o crescimento e o fim do amor, nunca desespera. Está, literalmente, *de esperanças*. Toda

a arte, mesmo a funerária, mesmo a de figuração sacrificial ou suplicante, como a arte dos *Ecce Homo*, é um acto de esperança: uma abertura expectante.)

O sentimento do *ser que cresce*: eis a alegria mais profunda — a que poderíamos também chamar o sentimento de eternidade ou de infinito, mas de um infinito que se actualiza *finitamente*. E eis o exacto reverso daquilo a que Hegel chamava o «mau infinito» (ou a «infinidade negativa»), definindo este como sendo apenas «negação do finito» (*Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, § 94). Perguntar-se-á: mas como pode haver *dois* infinitos, não matematicamente o $- \infty$ e o $+ \infty$, mas eticamente um «bom» e um «mau» infinito? Como poderá haver infinitos não quantitativos, mas qualitativos? E como poderá a nossa relação com o infinito conduzir-nos ao bem *ou* ao mal? Tais perguntas exigem-nos um outro tempo, uma outra leitura; por ora, anoto apenas o seguinte: «bom» é o infinito que, passando ao acto, *afirma* a finitude. É a criação ou, como disse há pouco, é o ser que cresce (que se expande interiormente e sai de si: o modelo primitivo da excrescência humana é a gravidez: a tumescência de um ser que dá lugar a um outro ser). «Mau» é o infinito que *nega* a finitude, progredindo *ad infinitum*: interminavelmente, apenas quantitativamente, mantendo-se sempre em potência

sem que nenhum acto o possa verdadeira e inteiramente formalizar. Não é o ser que excrece, é o *ter que acresce*... Acréscimo cumulativo, compulsivo, insaciável.

É por estas razões essenciais, e não por falsa modéstia ou timidez pessoal, que um autor, se é um *auctor* (ou seja, podemos agora precisar, alguém que faz excrecer o seu ser, considerando que as suas ex-crescências não revestem nenhum sentido ocasional ou superficial, antes constituem a sua própria essência a brotar: as obras são rigorosamente os seus rebentos); é por isso que um autor se desconhece e procura desconhecer-se: porque dá forma ao desconhecido inconcebível (que ele próprio vai sendo). Todo o grande autor é um «desconhecido» — como acontece, literalmente, neste quadro —, mas sem que esse desconhecimento constitua uma fase provisória da historiografia. Num certo sentido, é grande o autor que se mantém desconhecido para si mesmo, incluindo — e, talvez, sobretudo — quando se dá a conhecer aos outros. Se podemos chamar «obra» àquilo que *ex-cresce* em alguém, então o desconhecido de que falo excede a pessoa conhecida que, eventualmente, assina essa mesma obra. Esta vem do desconhecido e é entregue ao desconhecido

passando por um autor que, por isso mesmo, é habitado (assombrado) por um desconhecimento definitivo. Não há logro maior, para o autor, do que procurar o reconhecimento (corporativo, social ou até histórico) quando a arte nos conduz, afinal, ao desconhecido enquanto génese e destino da própria obra. Ou, mais finamente dito (uma vez que estamos advertidos, profundamente por Hegel e, mais cruelmente, pelo comportamento dos nossos contemporâneos, acerca da luta sem tréguas que as consciências-de-si travam pelo reconhecimento recíproco): o logro maior é quando o anseio pelo reconhecimento (que afecta quase todos os autores, pelo menos a partir do Renascimento europeu) parasita e suplanta a abertura ao desconhecido e ao desconhecimento.



A segunda forma de desconhecimento reside no despojamento integral do espaço onde se desenrola a cena (facto que, sem dúvida, comunica com os «primitivos ideais franciscanos» — entre os quais, a mais estrita pobreza e a austeridade — que inspiravam a conduta mística nos mosteiros das Clarissas, como se sublinha na já citada introdução histórica). É num tal despojamento que surpreendemos a ausência de um segundo mediador

(transfigurado, pela arte da pintura, numa luminosa presença). Tal ausência desdobra-se em três tempos. Primeiramente, desvanece-se qualquer configuração espacial ou arquitectónica que pudesse situar o sacrificado no exterior do pretório (nem mesmo a balaustrada de uma varanda, como vemos, por exemplo, numa pintura homónima de Caravaggio, e muito menos um vislumbre da multidão encarniçada à qual Cristo é exposto, como podemos verificar no quadro igualmente homónimo de Hieronymus Bosch). Depois, desaparece o próprio Pôncio Pilatos, mediador central de múltiplas figurações nos *Ecce Homo*. Aqui, o governador, que enuncia a frase «*Ecce Homo*» (*Idou ho anthrōpos*, frase unicamente registada pelo Evangelho de João 19,5), retirou-se ou simplesmente foi dispensado — o que nos permite indagar: quem diz *ecce*, aqui? Quem pode dizer «eis» sem a presença de Pilatos, sem o mínimo gesto deíctico, «mostrativo» ou «presentativo» — sem um dedo sequer daquele que lavou dali as suas mãos? Quem pode dizê-lo senão, silenciosamente, a própria pintura? E se o homem é o animal que diz «eis» — se a linguagem, como dirá Heidegger a partir de Aristóteles, é essencialmente *apofântica* (apresentadora), se o *logos*, primeiramente, «deixa e faz ver», antes de ser razão, fundamento, relação ou proporção (*Ser e Tempo*, § 7) —, ou ainda: se «eis» é a palavra que resume o *facto* da linguagem, então esta pintura

apresenta o humano como o ser que (se) apresenta. É uma meta-pintura, isto é, uma pintura eminentemente moderna, apesar da sua graça arcaizante e mesmo delicadamente bizantina. Mas há ainda um terceiro modo de despojamento: eclipsou-se qualquer fonte de luz interna, impossibilitando-nos de fixar temporalmente a cena. Um fundo inteiramente negro, impenetrável, veio à superfície e brilha de um esplendor ignoto. Dir-se-ia que esta pintura é assombrada pela «noite do mundo», como lhe chamava Hegel na sua *Realphilosophie*: é «essa noite que se descobre (*erblickt*)», «quando se olha (*blickt*) um homem nos olhos — mergulhamos o nosso olhar numa noite que se torna *terrível*; é a noite do mundo que avança ao encontro de cada um» (e podemos ler neste jogo de duas palavras, *erblickt* e *blickt*, todo o movimento de descoberta da noite pelo sentido da visão). Neste *Ecce Homo*, se o fundo dos olhos de Cristo nos foi ocultado, um negro não deixa de se prenunciar nas cavidades orbitais semicobertas (acentuadas pelo pano que pende suavemente, como duas pálpebras lívidas), assim como não deixa de se anunciar na profundidade obscura e envolvente. Na verdade, este negro torna-se tanto mais efectivo e impenetrável quanto nele não se inscreve qualquer lema ou frase (como acontece, por exemplo, em outras duas versões de *Ecce Homo* — com dimensão e composição idênticas — instaladas, respectivamente,

no Museu de Setúbal / Convento de Jesus e no Museu Regional de Beja). Aqui, o fundo é verdadeiramente *sem fundo* porque, precisamente, não é um fundo: não se presta a superfície de inscrição, ao mesmo tempo que a sua negritude se adensa pelo contraste com a auréola dourada e a estranha luz frontal que incide sobre o manto luminescente do torturado. Em vez de um fundo sobre o qual estariam embutidas outras formas ou letras, estamos diante de um afluxo negro que aflora, diante de uma vaga que não cessa de vir à superfície. De resto, o bordo da veste branca, num franzido que parece feito para recolher delicadamente o sangue em gotas, emoldura uma corda serpenteada, evocando sub-repticiamente essa outra corda que a humanidade traz ao pescoço desde a sua génese, a serpente do Éden — mas enfim já inanimada e flácida, enfim delegada naquele que teria vindo ao mundo para saldar a nossa dívida infinita. Todas estas modalidades de intensificação lumínica são propiciadas pela técnica do óleo, sem dúvida a mais desenvolvida em pintura para simular a qualidade táctil dos objectos e, portanto, a posse, a apropriação e não o despojamento. Mas eis que, neste sem-fundo pictural, tal virtude técnica é suspensa: o «mestre desconhecido» não se empenhou aqui em rodear Cristo de objectos verosímeis, antes em vislumbrar e iluminar a verdade inobjectivável.

Tudo nesta segunda forma de desconhecimento, brevemente enunciada (desvanecimento do tribunal, desaparecimento de Pilatos e eclipse da luz interna), tudo concorre para constatar que a luminosidade da pintura emana de nós mesmos: estando frente ao desconhecido em pessoa, somos nós que ocupamos afinal, geração após geração, o lugar da multidão hostil. A sombra da corda — uma espécie de *sfumato* sinuoso que acentua, por contraste, o hieratismo do torso — isso mesmo parece indicar: sim, somos nós que iluminamos este quadro, como se dispuséssemos de um forte projector que quase radiografa o tórax do supliciado, apresentando Cristo nem vivo nem morto numa inquietante radiografia carnal (inaudita invenção pictórica que faz trespassar o nosso olhar *através* do corpo crístico, o qual, por sua vez, atravessa as gerações). Um projector de luz, ou talvez se trate de uma daquelas lanternas que, três séculos mais tarde, o louco da *Gaia Ciência* empunhava: «Nunca ouviram falar daquele louco que, à luz clara da manhã, acendeu uma lanterna, correu para a praça do mercado e se pôs a gritar incessantemente: “Ando à procura de Deus! Ando à procura de Deus!” Estando reunidos na praça muitos daqueles que, precisamente, não acreditavam em Deus [e é inevitável supor que Nietzsche está a *reencenar* o episódio

bíblico dos fariseus frente à *praça* do tribunal...], o homem provocou grande hilaridade: “Será que se perdeu?”, dizia um. “Será que se enganou no caminho, como se fosse uma criança?”, perguntava outro. “Ou estará escondido?” “Terá medo de nós?” “Terá embarcado?” “Terá partido para sempre?”, assim exclamavam e riam todos ao mesmo tempo. O louco saltou para o meio deles e trespassou-os com o olhar [uma vez mais, um olhar que radiografa...]. “Quem vos vai dizer o que é feito de Deus sou eu”, gritou! “*Quem o matou fomos todos nós, vós mesmos e eu!* Os seus algozes somos *nós todos!* E como o fizemos? Como conseguimos engolir todo o mar? Quem nos deu a esponja para apagar todo o horizonte? Que fizemos nós, quando soltámos a corrente que ligava esta terra ao seu sol? [...] Não estaremos a sentir o sopro do espaço vazio? Não estará agora a fazer mais frio? Não estará a ser noite para todo o sempre, e cada vez mais noite? Não teremos de acender lanternas em pleno dia? [...]”» (§ 125).

Sim, esta obra mostra-nos o momento em que vamos soltar «a corrente que ligava esta terra ao seu sol»: ao último deus ocidental — antes da sua luz se eclipsar definitivamente. Estamos frente ao corpo que oculta parcialmente a sua auréola. Estamos frente à obra onde começa a fazer mais frio, onde começa a ser mais noite.

Ecce Homo dá-nos a presentir que *fará cada vez mais noite no mundo* (se posso aliar, por um instante, Nietzsche e Hegel numa única frase). Mas se o louco acabou por lançar a lanterna ao chão, exclamando «Cheguei cedo demais», nós, que viemos mais tarde e sabemos que este sacrifício não interrompeu a história sacrificial do Ocidente, nós corremos o risco de dizer: «Chegámos tarde demais». Somos a multidão que testemunha a iminência de mais um assassinio, somos aqueles que podem interromper a lógica do sacrifício (e nisso afinal consistiria, ainda segundo Nietzsche, o «golpe de génio que foi o *cristianismo*»: «o próprio Deus a sacrificar-se pela culpa do homem, o próprio Deus fazendo-se pagar a si próprio por si próprio»; *Para a Genealogia da Moral*, II, § 21). O auto-sacrifício de Deus deveria interromper historicamente a cadeia de sacrifícios, e, no entanto, parece que a multidão dita «sensata» ou «sã» ainda não escutou o chamado «louco». Talvez por isso, sabendo que iria nascer postumamente, Nietzsche tenha intitulado *Ecce Homo* o seu auto-retrato, tomando assim, inevitavelmente, o lugar de Cristo — para que hoje possamos começar a compreendê-lo: «Compreenderam-me?», perguntou ele, de facto — e rematou: «*Dioniso contra o Crucificado...*» (*Ecce Homo*, «Porque sou um

destino», § 9). Tomando o lugar de Cristo, ou enfrentando esse lugar já esvaziado: com efeito, talvez possamos compreender aquele «contra» (*gegen*) não apenas como o advérbio da adversidade ou da contradição, mas também como a preposição que indica uma proximidade: estar defronte, estar em frente — como quem diz: estar frente à obra (à obra que dá forma ao «nada infinito», ao vazio de que nos fala o «louco» — ou para o qual Dioniso nos chama).

A terceira forma de desconhecimento é, sem dúvida, a mais determinante ou, melhor, nos termos de Kant, a mais reflexiva (a que mais convida a pensar). No âmago da operação em que se converte o desconhecido em conhecido (ou seja, em que se procura objectivar Deus), resta, resiste e excede um homem, um solitário e cadavérico homem que não se deixa inteiramente conhecer e identificar. Porque há o velamento do olhar. É que não há outro *Ecce Homo* na história (para além das versões, já referidas, desta mesma pintura) com os olhos velados. Decerto que existem outras representações de Cristo coberto ou encoberto — e não estou a pensar apenas no lençol que acabará por envolvê-lo na sepultura (o manto deste *Ecce Homo* já

é, na verdade, uma prefiguração do Sudário). Recordemo-nos dos vários episódios bíblicos que suscitaram um tema singular na arte cristã: o do Escárnio infligido a Jesus (tema que se desenvolve, como é sabido, em três fases, momento da crucificação incluído). Mas sempre que há figuração do Escárnio, sempre que Jesus é insultado, esbofeteado, flagelado, batido e mesmo cuspidado, não apenas ele não pode estar só como ainda muitos pintores, apesar de alguma indefinição dos Evangelhos sobre este detalhe, representam-no como vendado. Vendado, justamente, e não velado (a este respeito, *O Escárnio de Cristo*, pintado por Fra Angelico, é verdadeiramente assombroso: uma venda cingida aos olhos de Jesus e, em redor, as várias mãos dos agressores sem braços e mesmo sem corpo, como que mutiladas, fazem-nos sentir os choques invisíveis, mas agudamente locais, daquele que parece suportar — sem a menor dor — todas as dores do mundo. Agressores sem corpo e agredido de corpo impassível: extraordinária invenção pictural).

Na solidão absoluta do *Ecce Homo*, não importa tanto vendar os olhos (para que a vergonha e a infame agressão sejam atenuadas — como acontece, por vezes, na prática do fuzilamento coletivo, ora tapando o olhar ao único fuzilado, ora baixando os olhos dos fuziladores que evitam ou temem a troca de olhares,

como nos deixa entrever Francisco de Goya com o seu pungente *El tres de mayo de 1808*, tanto mais que o mártir revolucionário, de braços abertos e quase crucificados, exhibe na sua mão direita uma chaga crística...). Não: sem escárnio ou martírio, aqui importa sobretudo fazer sentir um olhar *entrecortado*, com o limite pendente do pano a seccionar a pálpebra inferior: velar por um olhar que corta o nosso próprio olhar, velar por um morto anunciado que já vemos como velado. Diz Filipe a Jesus: «“Senhor, mostra-nos o Pai e <isso> nos basta.” Diz-lhe Jesus: “Estou há tanto tempo convosco e ainda não me conheces, Filipe? Quem me vê a mim vê o Pai”» (João 14,9). Deus revela-se em Jesus Cristo, como ensina a doutrina cristã, mas esta obra vela essa revelação e, assim, é uma re-revelação, um encobrimento de Deus. Dir-me-ão: um encobrimento parcial — sim, parcial, mas numa parte essencial do rosto quando se pretende *conhecê-lo* ou *reconhecê-lo*, ou seja, no olhar, e portanto naquilo que também permitiu a instauração do género pictural do retrato. Em rigor, estamos perante uma verdadeira *revelação*, uma revelação sem revelado (ou sem instância reveladora): perante um voltar-a-pôr-o-véu sobre a des-velação que representa Cristo, justamente representando o Deus Pai. Frente a esta obra encaramos — damos de caras com — uma verdade que está na própria génese da religião, e que esta, enquanto instituição

do dogma, fixação de uma verdade inicial e final, tende a esquecer ou a recalcar. A saber, por mais que se figure e se dê um rosto ao divino, por mais que este se torne conhecido, há por assim dizer uma «metade» (a «cara-metade» do humano, de qualquer humano...) que será sempre desconhecida. Como se, neste quadro, ainda ecoasse a palavra de Deus a Moisés: «Não poderás ver minha face: porquanto nenhum homem verá minha face, e viverá» (Êxodo 33,20). Assim, a grandeza desta obra consiste em ser *infelizmente fiel* à própria doutrina cristã («infelizmente fiel» é uma lição que extraio de Hölderlin, para caracterizar o luto moderno do divino), na medida em que não é nem uma representação propriamente canónica nem uma figuração herética de Deus. É infelizmente fiel ao cristianismo, deixando entrever para nós uma verdade mais antiga que o próprio cristianismo: um homem apresenta-se, um deus ausenta-se. Assim, um homem divino — como Jesus Cristo — apresenta-se ausentando-se. Falta-nos — ou começa a faltar-nos aqui — o terceiro (e principal) mediador, entre os humanos e Deus. Se suspendermos por um instante a predominância do sentido da audição na instituição da crença cristã, poderíamos dizer que *Ecce Homo* enuncia silenciosa e subtilmente: para bom crente, meia visão basta. É próprio do homem apresentar — dizer «eis» — e é próprio do divino ausentar-se. Por fim,

talvez «divino» não queira dizer outra coisa senão isto: a persistente ausência que escande, ritma e modula toda a presença. Divino é o movimento da ausência que nos leva a apresentar ou a representar (é a mesma coisa: *mimeisthai*).

Como se esta pintura, antes de dizer *Ecce Homo*, enunciasse rente à tela: «eis o desconhecido». «Eis o homem» significa *ecce ignotus*: eis o ser que se desconhece e que *sabe* disso a ponto de criar formas de desconhecimento. Sim, esta pintura indica que o ser humano é aquele que veio ao mundo para dizer «eis o desconhecido». Eis o desconhecido que habita (ou que assombra) intimamente o humano. Eis aquilo (ou aquele) com o qual vocês querem identificar-se, mas que se desidentifica sempre no âmago do vosso próprio esforço de identificação (e nós sabemos da insuportabilidade, para outra multidão — mas será mesmo outra? —, face ao mistério do rosto divino, desde o diálogo de Moisés com Deus no monte Sinai). Eis, em suma, uma imagem artística e não um ídolo para a identificação plena — eis o jogo velado e revelador da arte, consistindo em identificar, ainda assim, um pouco o inidentificável, em objectivar provisoriamente o inobjectivável, em dar forma à ficção que nos liberta da idolatria religiosa e da adoração mortífera.

Quem é o Cristo das pálpebras lívidas? Quem é quem face a Deus velado — definitivamente irrevelado? E quem somos nós face a esta pintura? *Ecce ignotus* significa que todos nos parecemos — sem exceção — com *ninguém*: com um estranho e ao mesmo tempo íntimo desconhecido.

[...]
sempre mais nus face
a face sempre mais pa/
recidos com ninguém
.....
..... este rosto único
de toda a gente um in/
stante cada vez que passa
=
que an/jo

(Gérard Haller, *Stabat infans*, 4/31)

«Se a religião se define», escreveu Philippe Lacoue-Labarthe (no seu livro intitulado *Musica ficta*, capítulo «Adorno»), «como a crença numa possível (re)apresentação do divino, isto é, se a religião é impensável sem uma arte ou como uma arte», ou ainda, como já pude propor, à minha medida, se a religião se define pela *entificação* substancial do desconhecido, ou seja, talvez possa acrescentar hoje: pela *identificação* do desconhecido (literalmente: pela recondução do desconhecido ao mesmo ente: pela *idem-tificação*), então *Ecce Homo* assinala a derrocada da crença cristã — ou, pelo menos, a vacilação da crença na possibilidade de representar o divino. A arte não *idem-tifica*: se ela entifica o divino, tal como o faz a religião, é todavia sempre através de *outra* apresentação, nem inicial nem final, sempre única e sempre outra forma de apresentar, em recomeço perpétuo. No gesto mesmo de identificar, o «sujeito» e o «objecto» da arte *desidentificam-se*. Já a religião é a crença na possibilidade de identificação do desconhecido — e é justamente por isso, porque a arte não procede dessa crença, que a obra não pode nem nunca poderá ser uma forma de conhecimento.

Para terminar — para recomençar, proponho que voltemos brevemente ao «louco» da *Gaia Ciência*: ele que, de algum modo, nos passou a lanterna. Aceitemos ou não o seu legado luminoso. Se os homens, visivelmente, continuam a não saber lidar com o anoitecer do mundo, pelo menos dispomos de uma luz ténue apontada para a escuridão. É a «lanterna mágica» da arte. A lanterna que projectamos para a «noite do mundo»: luz que não dissipa o desconhecido, mas que nos ensina a viver com o medo do escuro e mesmo com o pavor de ser — redescobrimo a cada instante o sentido da nossa vida ou, como nos soprou uma das máscaras do louco, *o sentido da nossa alegria*.

Edições utilizadas:

- ARISTÓTELES, *Problema XXX*, tradução francesa: Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, tradução, apresentação e notas de Jackie Pigeaud, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- HADOT, Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- HALLER, Gérard, *Stabat infans* [manuscrito original em francês].
- HEGEL, G.W.F., *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, tradução de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1990.
- ___, *La philosophie de l'esprit. De la Realphilosophie*, 1805, tradução de Guy Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis, Editora Vozes, 2005.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- ___, *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- ___, «Anúncio do Programa de Lições para o Semestre de Inverno de 1765-1766», tradução de Carlos Morujão, Américo Pereira e Mónica Dias, in *Investigação sobre a Clareza dos Princípios da Teologia Natural e da Moral, e Anúncio do Programa de Lições para o Semestre de Inverno de 1765-1766*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência*, tradução de Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Maria Encarnação Casquinho, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.
- ___, *Ecce Homo*, tradução de Paulo Osório de Castro, in *O Anticristo, Ecce Homo e Nietzsche Contra Wagner*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

___, *Para a Genealogia da Moral*, tradução de José M. Justo, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo, *Teorema*, Milão, Garzanti Editore, 1991.

VALE, Paulo Pires do, «O Hóspede Estrangeiro» [2021], disponível em:

<https://gerador.eu/o-hospede-estrangeiro/>

Evangelho segundo João, tradução de Frederico Lourenço, in *Bíblia. Volume I.*

Novo Testamento. Os Quatro Evangelhos, Lisboa, Quetzal, 2016.

Êxodo, tradução de João Ferreira Annes d'Almeida, in *Bíblia Ilustrada*,

Génesis – Levítico, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Índice

<i>Ecce Homo</i> , Ana Rita Gonçalves	11
<i>Ecce Ignotus</i> (arte, religião e desconhecimento), Tomás Maia	19

© Sistema Solar, Crl (Documenta)
Rua Passos Manuel 67 B, 1150-258 Lisboa

Textos © os Autores

© IFILNOVA, 2024
Instituto de Filosofia da Nova
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projecto UIDP/00183/2020

DOI: <https://doi.org/10.34619/s2kh-6tyi>

ISBN: 978-989-568-175-4
1.ª edição, Outubro de 2024

Revisão: Helena Roldão

Depósito legal: 539216/24
Impressão e acabamento: Maiadouro
Portugal

Tomás Maia

ECCE IGNOTUS
frente a *Ecce Homo*

introdução histórica à obra
Ana Rita Gonçalves

IFILNOVA
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

MUSEUS
E MONUMENTOS
DE PORTUGAL

Frente à Obra. Arte e Filosofia | 5

DOCUMENTA