



Mascarenhas, Maria Paula & Neves, José Pinheiro (2013)

*Ecosofia e Ecologias no mundo contemporâneo.*

Braga, Universidade do Minho- Centro de Investigação Ciências Sociais e Observalicia

ISBN: 978-989-96335-2-0]

---

## **Arte-Vida e Natura-Cultura. A Mandala da Paz de Alberto Carneiro e a Estrutura Absoluta de Raymond Abellio**

JOSÉ GUILHERME ABREU

*Coordenador da área de investigação Arte e Património do CITAR/UCP-Porto*

[jgabreu@porto.ucp.pt](mailto:jgabreu@porto.ucp.pt)

### **Resumo**

Concebendo-se como uma operacionalização da lógica da dupla contradição cruzada de Raymond Abellio, o presente texto visa sondar o sentido ontológico e escatológico que detém a *Mandala da Paz*, implantada, em 2012, por Alberto Carneiro, junto à Casa da Cultura, em Paredes. No nosso ponto de vista, a arte de Alberto Carneiro constitui uma epifania existencial e espiritual que presentifica um entendimento particularmente lúcido, daquela que poderá ser a quintessência de uma cultura ecológico-filosófica, apresentando-se a obra como uma espécie de jardim cósmico, ou seja, como uma verdadeira mandala conceptual, simultaneamente viva e vivida. Consideramos que a *Mandala da Paz* de Alberto Carneiro, é na verdade uma acertada ilustração do ideário da Ecosofia no mundo contemporâneo, e para sustentar essa tese, a nossa argumentação construir-se-á em torno da metodologia de análise de Raymond Abellio. Em síntese, mais do que um estudo de História da Arte ou de Crítica de Arte, que, no fim, não poderá deixar também de ser, o presente texto pretende encarar a *Mandala da Paz* de Alberto Carneiro como uma criação estética premonitória, como tantas vezes sucede com a criação artística: uma criação que tem o poder de revelar, logo de antecipar, aquela que poderá ser uma consciência e uma sensibilidade futuras, presentemente, em fase porventura crítica, da sua afirmação e consolidação. Para tanto, interessar-nos-emos em analisar o que na obra se encontra grafado, do ponto de vista estrutural. Descreveremos os elementos e materiais que a constituem. Analisaremos as suas formas e espaços. Discutiremos as relações e os nexos. Refletiremos sobre as medidas, as proporções e os números. Mediante os elementos apurados e os aspetos inquiridos, estabeleceremos uma dialética de sentidos e uma hierarquia de significações. No final, sugeriremos vias para uma leitura eidética, aberta e trans(-)versal.

### **Palavras-chave**

Arte Contemporânea; Mandala; Alberto Carneiro; Raymond Abellio; Ecosofia.

*A arte ecológica será um regresso à origem das nossas próprias fontes; a reabilitação das coisas mais simples no significado da comunicação estética; não através dum processo de ordem cultural, na aquisição de valores de carácter transitório, mas pela consciência das essencialidades, pela penetração no âmago dos átomos, pela chamada aos contactos com aquele mundo que se define em nós sem os constrangimentos da complexidade social: a relação consciente dos significantes na ordenação dum crítica profunda sobre os significados que virão, depois, como autenticidade de relações com o mundo.*

*A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos.*

*Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através dum memória que tem a idade do homem. Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive.*

Alberto Carneiro, *Notas para um Manifesto de uma arte ecológica*, 1973

## Introdução

### 1. Da Mandala

A Mandala é uma referência constante e central da obra artística de Alberto Carneiro, sendo a *Mandala da Paz* de Paredes uma das suas realizações mais completas.

Mandala é uma designação que em sânscrito significa “**círculo**” ou que expressa o sentido de algo em redor de um centro.

A palavra Mandala (मण्डल) aparece pela primeira vez, entre 1700 a 1100 a.C., no Rig Veda (Rig Veda, 1.15.15), designando cada um dos 10 livros de hinos que o compõem, sendo os textos mais antigos as mandalas 2–7 que constituem os chamados “Livros da Família”.

Quer como livro, quer como representação visual, a mandala é um dos elementos definidores da espiritualidade e do misticismo hindus, sendo posteriormente usada noutras religiões, como o Budismo.

Do ponto de vista formal, a maioria das mandalas visuais são constituídas por um quadrado com quatro portas delimitadas por um círculo que convergem para um ponto central, tendo cada porta a forma de um T.

Na sua essência, a mandala é uma representação geométrico-simbólica da relação do homem com o cosmos, funcionando como uma espécie de cartografia transcendental.

No Budismo Vajrayana a mandala é apresentada como uma paisagem da “*terra do Buda*”, ou da “*visão iluminada de Buda*”

A mandala representa enfim um espaço transcendental separado e protegido do mundo exterior – *samsara* – impuro e impermanente, sendo vista como um “*lugar de Nirvana e paz*”, ou seja como uma residência sagrada.

A propósito da mandala Kalachakra, S.S. XIV Dalai-Lama refere:

*O modelo da Kalachakra foi um dos mais recentes e mais complexos sistemas tântricos a serem levados da Índia para o Tibete [...]. A tradição que eu sigo utiliza a mandala construída em areia colorida que é cuidadosamente montada antes de cada iniciação, e desmontada, de novo, no final. Devido à sua natureza colorida e elaborada, as mandalas têm suscitado imenso interesse. Embora algumas possam ser abertamente explicadas, muitas encontram-se relacionadas com doutrinas tântricas que supostamente devem manter-se secretas. Consequentemente, muitas interpretações falsas e especulativas têm circulado entre pessoas que as veem simplesmente como obras de arte, ou que não tiveram acesso a explicações creíveis. Porque os graves equívocos que podem daí resultar são mais lesivos que uma desocultação parcial do secretismo, tenho encorajado uma maior abertura na apresentação e correta descrição das mandalas. (BRYANT, 2003: XI)*

Na tradição oriental a mandala tem sido utilizada como meio de iniciação espiritual, e muitas vezes como forma de consagração de um espaço sagrado, sendo na prática espiritual usada como auxiliar da meditação e da indução do transe.

No Ocidente, Carl Jung encarava a mandala como uma representação do eu inconsciente, e recorria muitas vezes a ela como exercício de elevação da consciência em direção à totalidade da personalidade, como refere:

*Eu desenhava todas as manhãs num caderno um pequeno desenho circular que parecia corresponder à minha situação interior naquele instante. Só gradualmente pude descobrir o que a mandala realmente é: o self, a totalidade da personalidade que, se tudo correr bem, é harmoniosa. (JUNG, 1963: 195-196) <sup>i</sup>*

David Fontana, por sua vez considerava que a mandala permite “aceder a níveis progressivamente mais profundos do inconsciente, em última análise, ajudar o praticante a experimentar um sentimento místico de fusão com a unidade final donde surge o cosmos em todas as suas múltiplas formas.” (FONTANA, 2005, p. 10) <sup>ii</sup>

Deve-se portanto a Carl Jung a percepção da mandala como um meio que permite mergulhar nos níveis mais profundos da psique, e aceder aos arquétipos do inconsciente coletivo, perspectiva que universaliza a mandala e se recusa a encará-la como um dispositivo simbólico com significado apenas no sistema cultural hindu, ou genericamente oriental.

Na História da Arte Ocidental, de resto, a representação de um espaço sagrado delimitado por uma circunferência está presente nas rosáceas da arquitetura gótica, assim como na iluminura medieval. Em ambos os casos, o modelo da mandala encontra-se claramente replicado, sendo notórias as similitudes entre a mandala e determinada simbólica medieval, como sucede, na arquitetura com as rosáceas góticas, na escultura com o tema da roda-da-vida, na pintura com a iconografia da representação de Cristo e do Tetramorfo, ou ainda na iluminura, como sucede com o desenho “*O Homem Universal*” da abadessa Hildegard von Bigen.

Relativamente à sua repercussão em Portugal, uma comunicação recentemente apresentada no *Colóquio Internacional Lima de Freitas - A Emergência do Imaginal*, por Paulo Borges<sup>iii</sup>, vem introduzir novas leituras da iconografia da roda da vida que aparece no túmulo de Pedro I, similitudes essas que a relacionam com modelos orientais, designadamente com a mandala.

Finalmente, na Arte Contemporânea a mandala tem inspirado instalações temporárias e permanentes que aludem ao estabelecimento de uma relação unitária do homem simultaneamente com a natureza e com o cosmos, por intermédio da arte, destacando-se, no plano internacional, a obra recente do artista Junichiro Ishida.<sup>iv</sup>



**Fig. 1-** Junichiro Ishida, *Mandala do Bosque*, 2005, I-Park, East Haddam, CN, US.

Importa no entanto observar que, em Portugal, pelo menos, desde os anos 80, Alberto Carneiro é o artista que há mais tempo, e de forma mais sistemática e consistente, utiliza o modelo da mandala, como metáfora, precisamente, da instauração do estreitar dos laços entre a Arte e a Vida, inaugurando uma via de criação artística que decorre, justamente, da publicação, logo em, 1973, do texto “*Notas para Um Manifesto de Arte Ecológica*”, circunstância que torna, portanto, indispensável a sua referência no presente Simpósio.



**Fig. 2-** Carneiro, *Mandala da Floresta*, 1999, Irlanda.



**Fig. 3-** Alberto Carneiro, *Mandala para os gravadores do Vale do Côa*, 2005, Museu do Côa.

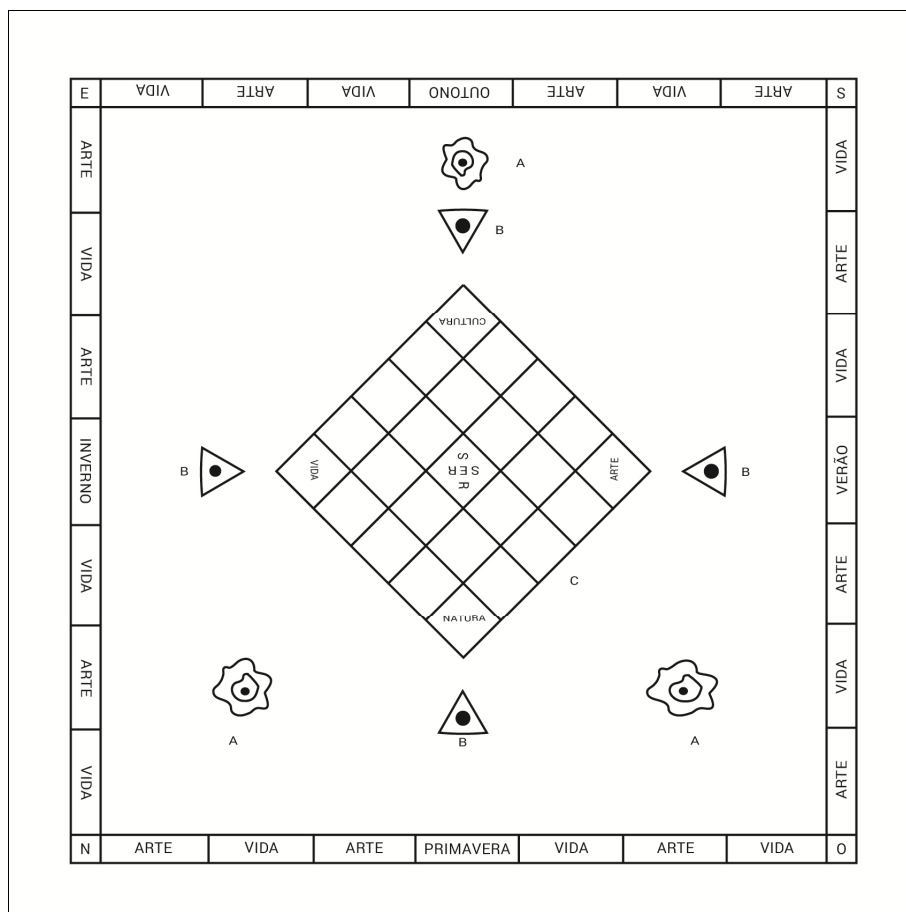
Por tudo isto, a *Mandala da Paz* de Alberto Carneiro, literalmente, implantada, em 2012, no jardim da Casa de Cultura de Paredes, constitui um exemplo eloquente daquilo que se encontra visado no conceito especulativo e no funcionamento simbólico da mandala, fazendo jus à expressão de Jung de « *naturaliter religiosa* » com que se lhe referia.

## **2. Arte-Vida / Natura-Cultura**

Embora necessariamente sucinta e parcelar, esta introdução permite perceber que a *Mandala da Paz* sendo por um lado uma criação artística, é mais do que o conjunto dos elementos (materiais, espaços, formas e inscrições) que a compõem, pois sendo uma mandala ela é, antes de mais, uma representação da totalidade, e a sua presença destina-se a suscitar uma meditação sobre essa mesma totalidade.



**Fig. 4-** Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, Casa de Cultura de Paredes, Paredes



**Fig. 5-** Mandala da Paz, a partir de um desenho de A. Carneiro (adaptação Rafaela Abreu).

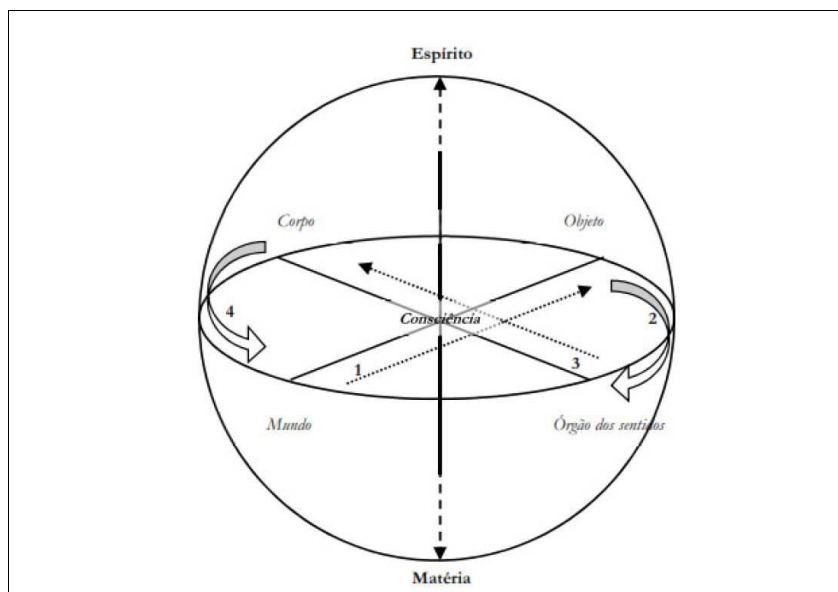
Simultaneamente representação da totalidade e presença da mesma, a *Mandala da Paz* suscita uma reflexão e preconiza uma leitura.

Uma leitura *sui generis* bem entendido. Uma leitura não linear que não começa, por isso, num ponto inicial e finaliza no seu termo, esgotando-se num discurso sequencial e articulado que se organiza como itinerário direto de um ponto ao outro.

Ao contrário, a leitura que a poderá apreender será uma leitura em modo de simultaneidade, constituindo-se não como construção, mas como visão súbita e iluminante, ou seja como observação meditada mais do que pensada, como no Zen.

Não é portanto uma leitura o que vamos apresentar, mas apenas uma chave que julgamos que a possibilita.

Essa chave é a estruturação senária-septenária teorizada e praticada por Raymond Abellio<sup>6</sup>: uma metodologia de compreensão da realidade que o autor batizou, algo provocatoriamente, de “*Estrutura Absoluta*”.



**Fig. 6-** Raymond Abellio, *Estrutura Absoluta*, 1965, estruturação da percepção.

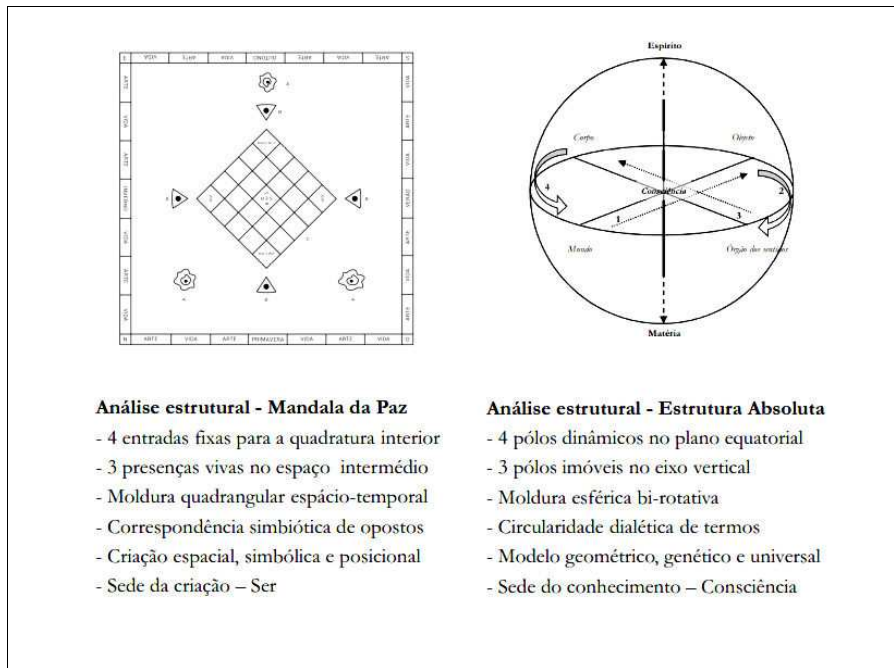
No centro dessa metodologia, encontra-se a lógica da dupla contradição cruzada, por vezes designada também como dialética da dupla contradição, para a distinguir da dialética da contradição simples, como em Hegel. Uma lógica que se desenvolve em torno de um modelo quaternário, com dois pares de oposições em equilíbrio dialético (senão cósmico) estruturando o campo pertinente, na qual se inscreve. Relacionando ambos os aspetos, Eric Coulon explica:

*Se Abellio pôde afirmar que a “estrutura absoluta” é genética, ou germinativa, o que vai dar no mesmo, é porque a lógica que lhe está associada põe em obra dois movimentos: um movimento horizontal, a saber, das diferentes confrontações e rotações que ocorrem entre os polos da quaternidade; e um duplo movimento vertical, que é uma consequência do primeiro, definido como “dialética ascendente e descendente”, movimento constitutivo dos dois hemisférios, o do alto e o do baixo, e abrindo-se assim sobre dois novos polos. Por conseguinte, encontram-se envolvidos sete polos, ao todo, e não seis: quatro equatoriais, dois axiais e, importa não esquecer-lo, o centro imóvel da cruz, a que se deve a outra designação dada à “estrutura absoluta”: a de estrutura “senária-septenária”. Resumamos: sobre o plano equatorial opera-se a relação dinâmica dos factos, das coisas e dos seres – dos “entes” diria Heidegger, dos “fenómenos” diria Husserl – tendo este colocar em relação como efeito, por um lado, através de um movimento descendente, a constituição de objetos, materiais ou ideais, e, por outro, através de um movimento ascendente, a “doação de sentido”. É, enfim, o sujeito transcendental, no centro da cruz, que dispõe do poder constituinte e é transportado e elevado pela corrente de intensidade crescente que atravessa a estrutura. Quando a consciência se fecha apenas no hemisfério de baixo, o que é o caso da consciência “natural”, o Eu perde-se na disseminação dos utensílios e aliena-se na multiplicidade irreligada dos “acontecimentos”, dos “egos” e dos “objetos”. Quando ela se abre ao hemisfério do alto, o Eu, tornado transcendental, alarga-se e intensifica-se até ao Nós transcendental, até ao Si, na Presença impessoal. A “estrutura absoluta”, por conseguinte, é uma estrutura aberta e absolutamente integrante. Na gnose abeliana o ser e o devir não são portanto antinómicos, não se excluem um ao outro, mas encontram-se transcendentalmente unidos, o que permite enfim escapar aos múltiplos formalismos e torna possível a reconciliação concreta e viva do saber e do poder, da visão e da ação. O conhecimento torna-se realmente sapiência (Coulon, 2004, pp. 261-262).<sup>vi</sup>*

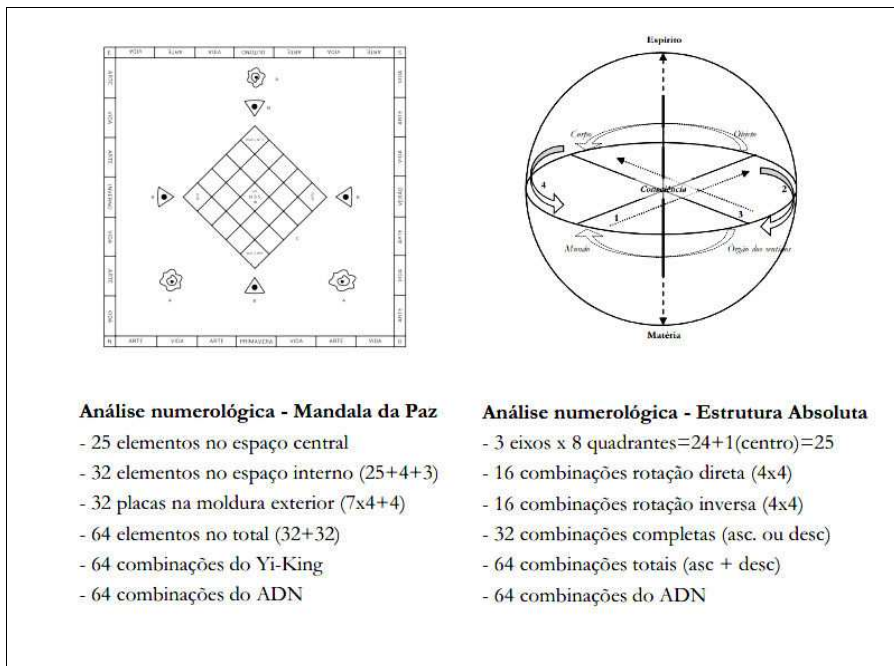
O modelo da estrutura absoluta e a lógica da dupla contradição cruzada que a anima, aparecem-nos como garantia de um poder de integração ímpar, mostrando-se por isso particularmente adequados para servir de ponto de mira para a análise da Mandala da Paz de Alberto Carneiro.

De resto, comparando a *Mandala da Paz* de Alberto Carneiro com o modelo da *Estrutura Absoluta* de Raymond Abellio, as consonâncias estruturais são notórias.

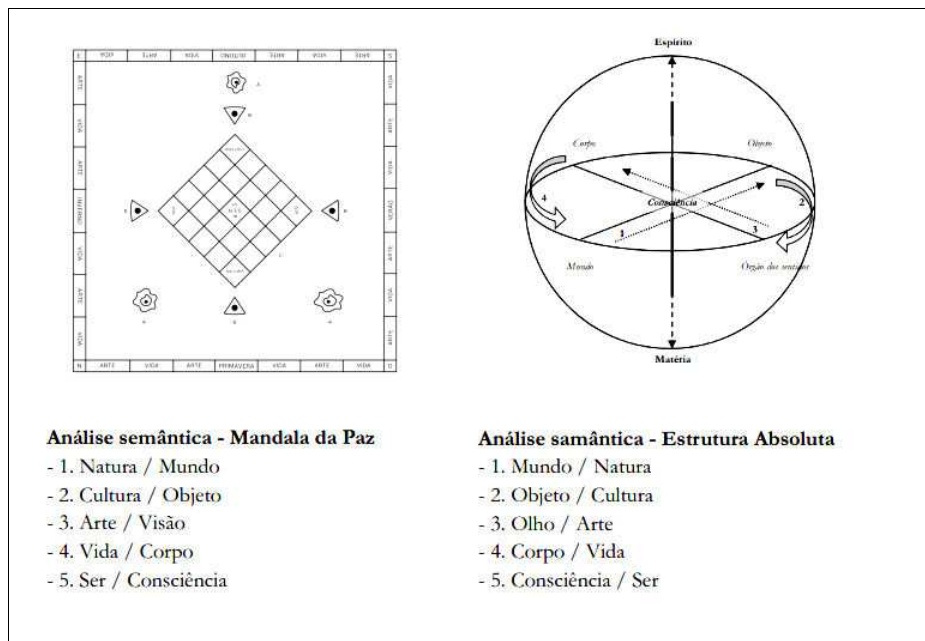
O mesmo sucede, se se proceder à análise numerológica e semântica de ambas.



**Fig. 7-** Análise comparativa da *Mandala da Paz* e da *Estrutura Absoluta* (aspectos formais)



**Fig. 8-** Análise comparativa da *Mandala da Paz* e da *Estrutura Absoluta* (aspectos numéricos)



**Fig. 9-** Análise comparativa da *Mandala da Paz* e da *Estrutura Absoluta* (aspectos semânticos)

Serve esta fundamentação preliminar, para sustentarmos a tese de que a *Mandala da Paz* e a *Estrutura Absoluta* são criações homólogas, constituindo a segunda o modelo genético da primeira, ao mesmo tempo que a primeira logra iluminar e fundamentar a segunda.

À partida poder-se-á objetar que a *Mandala da Paz* é uma criação estática e que a *Estrutura Absoluta* é um modelo dinâmico, e assim é. Sucede, no entanto, que a *Mandala da Paz* não é em rigor uma criação estática, não somente porque contém três elementos vivos (as oliveiras) mas também porque se reporta aos ciclos das quatro estações do ano que pontuam e animam a roda da vida, através do ciclo Nascimento-Morte-Renascimento: uma recriação que na obra se explicita pelo fluxo contínuo (da esquerda para a direita) da leitura das palavras inscritas.

No centro deste paralelismo, porque se encontram no seu espaço interno, encontram-se as polaridades *Natura-Cultura / Arte-Vida*, definindo-se a sua articulação por meio de dois eixos opostos e, ao mesmo tempo, correlativos, já que estruturam uma circularidade evidenciada pela circunferência que os agrega como totalidade, e cruzada, duplamente, pelos pontos cardeais que os orientam no espaço e pela sucessão cíclica dos termos que os enquadram.

Dissemos eixos opostos, porque *Natura* e *Cultura* referem-se a realidades que podemos considerar exteriores ao sujeito, na medida em que lhe prevalecem, e simultaneamente se constituem ou transformam por intermédio da sua ação, aparecendo-lhe como registos exteriores, enquanto a *Arte* e a *Vida* se confundem com o seu próprio ser, tendo o sujeito, de ambas, um conhecimento direto, ou como diria Husserl, adequado.

No entanto, apesar desta oposição fundamental, ambos os eixos são correlativos e, como afirma Abellio, articulam-se não em modo de relação, mas em modo de proporção, podendo dizer-se que a *Cultura* está para a *Natura*, assim como a *Arte* está para a *Vida*, ou se se preferir, que a *Arte* coroa a *Vida*, assim como a *Cultura* coroa a *Natura*.

Usando a terminologia da *Gestalt*, poderíamos dizer que a *Natura* e a *Cultura* são o pano de fundo, ou se se preferir o cenário, onde decorre a performance da *Arte* e da *Vida*.

Curiosamente, estas analogias e paralelismos repercutem outras correspondências ainda mais espantosas, de resto assinaladas já por Abellio: a analogia do número de hexagramas do Yi King e o número de códons do ADN. Sessenta e quatro, em ambos os casos, tal como sucede na *Mandala da Paz* e na *Estrutura Absoluta*, como já vimos.

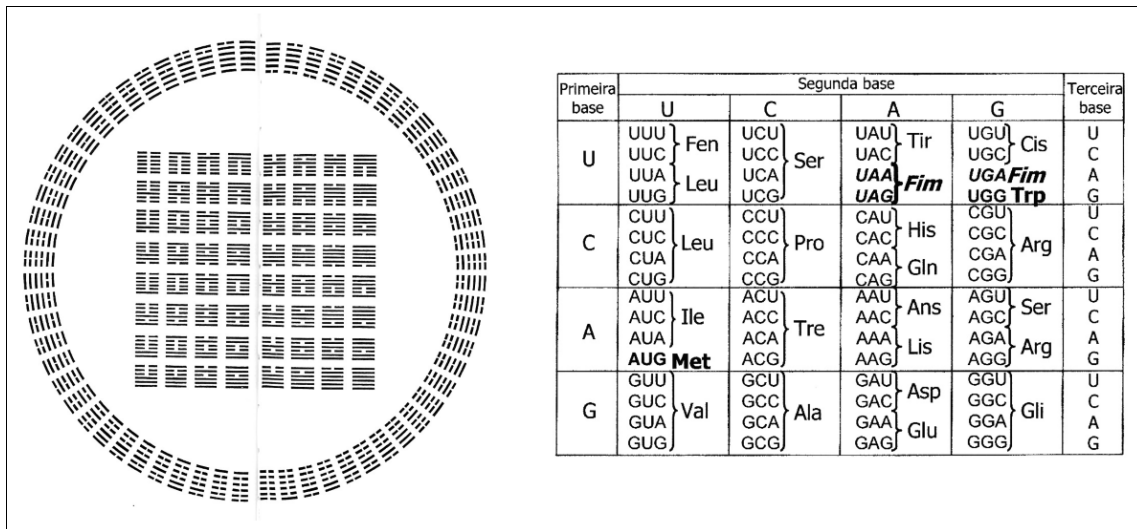


Fig. 10- Paralelismo e correspondência entre os 64 hexagramas do Yi King e os 64 códons do ADN:  $4^3 = 64$

A Mandala da paz, de resto, apresenta uma construção geométrica bastante elaborada, exibindo um sistema de composição ordenado e racional, como se demonstra no desenho seguinte, em que as mesmas cores, representam segmentos com igual comprimento, sendo que o lado do quadrado inscrito entre os vértices dos elementos B, iguala a distância das duas oliveiras da base, o diâmetro da circunferência da mandala iguala a distância da outra oliveira ao vértice do elemento B, enquanto a distância entre os vértices dos elementos B e o vértice oposto do quadrado central C, iguala o lado do triângulo que une o centro dos elementos B à oliveira A.

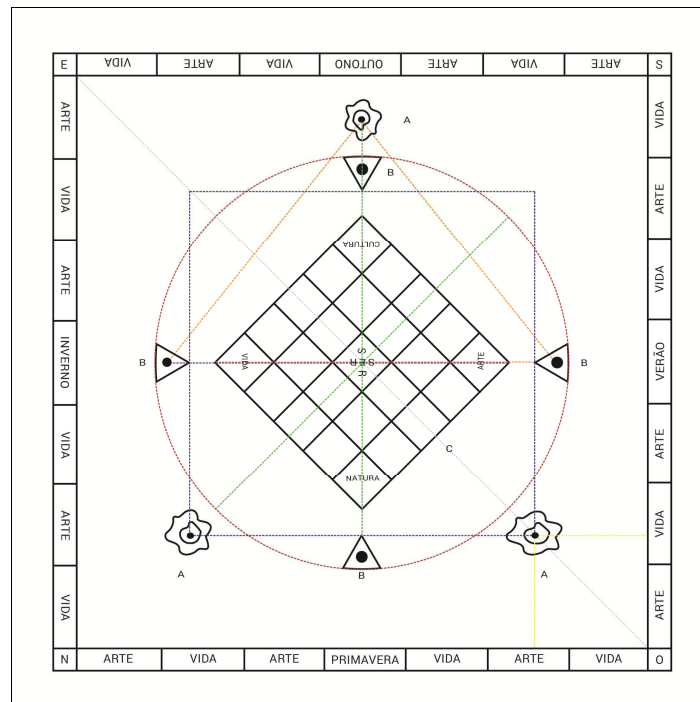


Fig. 11- Geometria sagrada da *Mandala da Paz* de Alberto Carneiro. Correlação triângulo, quadrado e circunferência

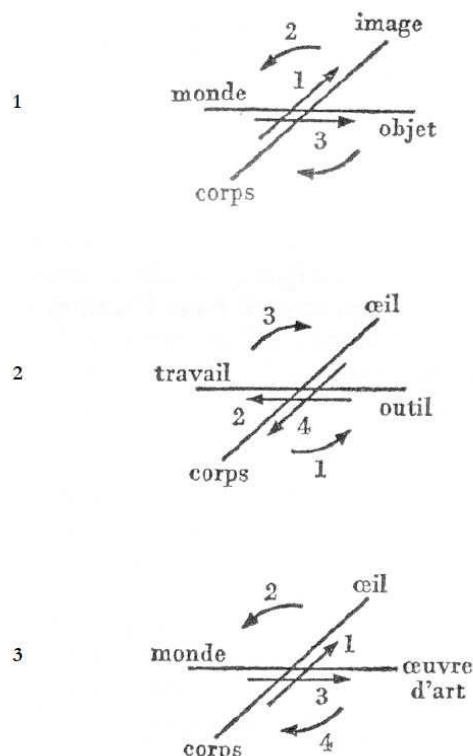
Na teoria da *Estrutura Absoluta*, Raymond Abellio considera que a relação do sujeito com o mundo se estrutura a partir do que ele designa por “ciclo integrante das senárias”, ciclo esse que se realiza pela sequência *Visão-Ação-Arte*, tal como explica:

*Todo ato, que é de estrutura senária, emerge de uma sequência anterior de senárias e funda uma nova. Por isso, a unicidade do « momento presente » não pode ser evocada, se não for através de uma sequência esférica de três senárias correspondendo, respetivamente, à visão, à ação propriamente dita e à arte, que coroando a ação constitui uma outra visão, representando esta tripla senária a estrutura mais reduzida e mais geral do todo o « quantum » de tempo.<sup>vii</sup>*

Para Abellio, *visão*, *ação* e *arte* são os momentos estruturantes do devir, importando observar que mais do que surgirem como instantes sucessivos na linearidade quantitativa da duração, se definem como planos (ou graus) qualitativamente distintos, pois como o autor refere o momento *arte* coroa a *ação*, e abre a possibilidade de uma nova *visão*.

Abellio estabelece uma distinção entre *visão* e *ação*, por um lado, e entre *ação* e *arte*, por outro, curto-circuitando, no final, a primeira e a última, como se segue:

*Eu reservaria o nome de atividade propriamente dita à atividade repetitiva e daria o de atividade artística à atividade não-repetitiva; o campo da primeira será encontrado na ação, o da segunda na arte. Portanto, existe arte em todo ato. A arte aparece como uma intensificação da ação, como a sua franja qualitativa irredutível a toda a infraestrutura de extensão. Talvez não seja indiferente que a palavra de três letras ART signifique em alemão forma ou maneira, com um sentido qualitativo que os verbos « tun » e « machen » com o sentido de fazer não possuem. Se a arte é por essência artística, o ato, por sua vez, será dito « artificial ». O artificial é assim o termo intermédio entre o natural e o artístico. Mas diz-se também que o cúmulo da arte reside no espontâneo e no natural, o que mostra bem que o artístico e o natural, graças à circulação do artificial, se fecham esféricamente um sobre o outro, na contiguidade dos extremos (Abellio, 1965, p. 129).<sup>viii</sup>*



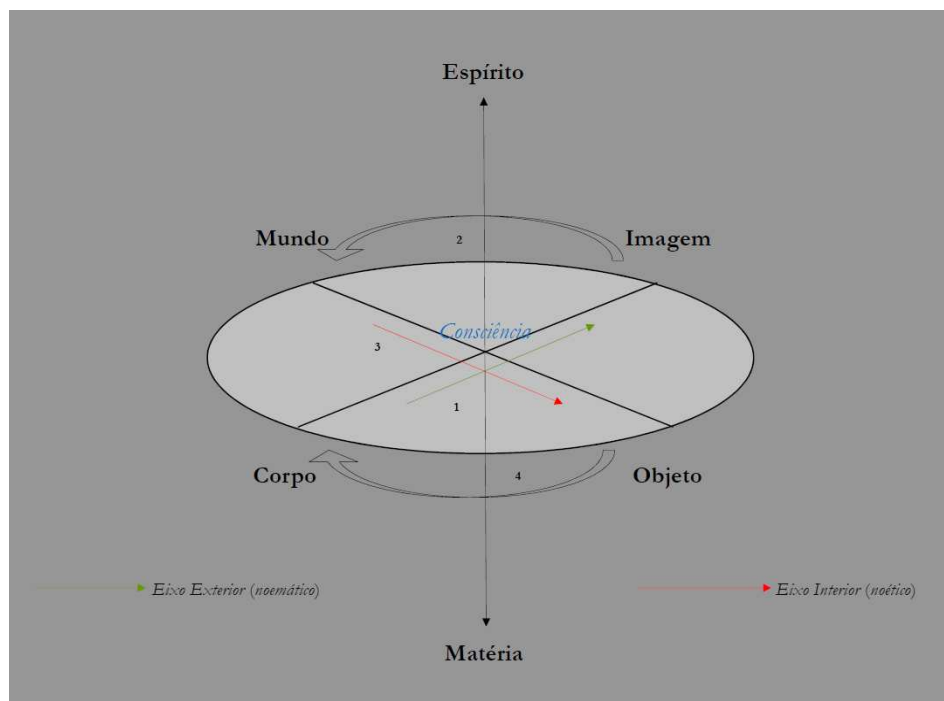
**Fig. 12-** Ciclo integrante das senárias

Para Raymond Abellio, existe portanto uma homologia entre o tempo da visão e o tempo da arte, aspecto que importa sublinhar, pois serve o mesmo para corroborar o sentido mais profundo e mais elementar da arte conceptual, que valoriza a conceção e menospreza, quando não descarta, a concretização. Para Abellio, visão e arte são autênticas por igual, mas a última coloca a primeira num plano mais alto, fechando o ciclo:

*Este parentesco de extremos que organiza la totalidade em dois intervalos e três níveis esféricamente associados é de resto posto em evidência por um facto essencial: se a atividade, no sentido estrito, utiliza instrumentos, a visão natural e a arte servem-se apenas dos órgãos do corpo, ou melhor do corpo inteiro, que é a um tempo o portador original e o integrador final dos instrumentos. Retomando o meu exemplo, supondo que eu pretendo pintar um quadro, a esfera da visão (senária nº1) reproduzirá exatamente a figura já mostrada e que estrutura a imagem que eu me faço desse quadro; a esfera do ato (senária nº2) inverte a esfera da visão e, convocando o instrumento, coloca-o a trabalhar, mas a esfera da arte (senária nº3), invertendo por sua vez a esfera do ato, estabelece-se por inversão de inversão como esfera de uma visão mais alta. Nos três estádios, é o corpo que é originário: em primeiro lugar ele emite a imagem; em segundo lugar ele apropria-se do instrumento, em terceiro lugar ele ordena ao olho a visão da obra e realiza-a. (Abellio, 1965: 129-130) <sup>ix</sup>*

Compreender este ciclo como uma manifestação da universalidade de todo o ato criativo que se pretende integral, é um exercício de percepção da interdependência universal, ou seja da totalidade, cujo conhecimento intuitivo ou contemplação meditativa constitui como vimos o cerne da Mandala.

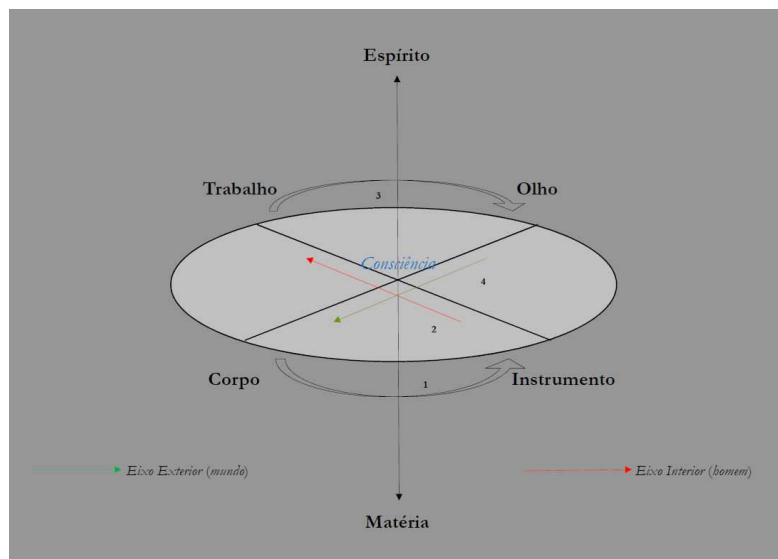
O primeiro nível corresponde à síntese de uma imagem. É o momento criativo, interno, que antecede o ato criador, que o converte em presença no mundo, objetivando-o.



**Fig. 13-** Ciclo Integrante das senárias. Plano da Visão

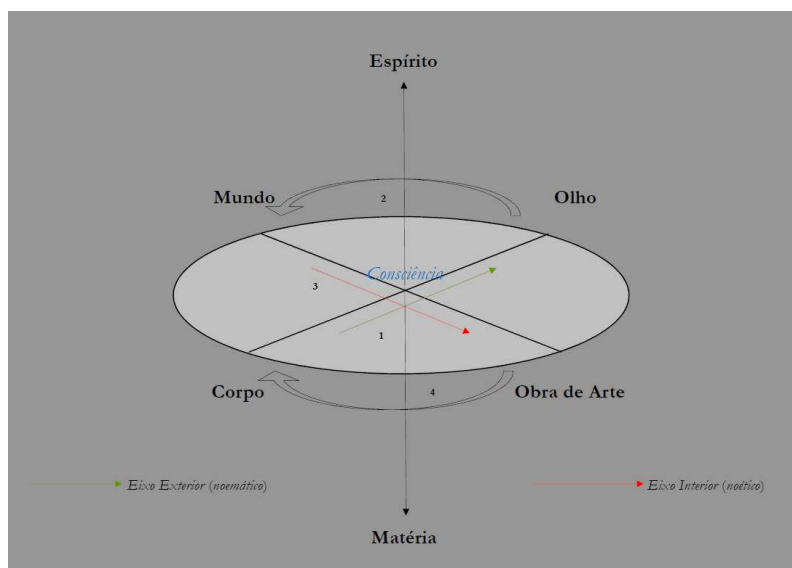
Esse momento e essa imagem correspondem, na Mandala da Paz, ao desenho de Alberto Carneiro que a visualiza.

O segundo nível, corresponde à execução técnica, a qual compreende atividades artísticas e não artísticas, sendo que uma e outras se articulam corretamente, graças à conceção prévia que traduz o passo decisivo do ato criador.



**Fig. 14-** Ciclo Integrante das senárias. Plano da Ação

O terceiro nível, relaciona-se com a finalização da peça, e é aquele que marca o nascimento da obra de arte como presença e inscrição no mundo da vida.



**Fig. 15-** Ciclo Integrante das senárias. Plano da Arte

Pelo nascimento, a obra revela o seu ser e separa-se definitivamente da esfera do criador para a esfera do público, adquirindo vida própria.

Funda-se e fundamenta-se precisamente neste ponto, o argumento central da nossa tese: a Mandala da Paz de Alberto Carneiro é uma criação homóloga da Estrutura Absoluta, ou se preferir, a Estrutura Absoluta presentifica-se através da Mandala da Paz, que se constitui assim como uma obra que potencia a constituição de uma nova visão.

Eis como Raymond Abellio explicita este passo:

A compreensão da universalidade da estrutura senária da visão, da ação e da arte, desde logo não é mais do que a da interdependência universal que relativiza todo poder e toda a ação. A ação transforma a esfericidade da visão absoluta em linearidade conectiva utilitária. Enquanto uma pessoa não tiver recebido a revelação desta interdependência que faz regressar-progredir, sem fim, as motivações lineares enumeráveis de todos os atos no infinito não enumerável de uma correlação universal, e enquanto ela não colocar assim perante si o seu livre arbítrio limitativo como uma aperceção ingénua, essa pessoa será dita em estado inconsciente de inautenticidade. Somente a perceção da interdependência universal, [...] funda desde logo a autenticidade da visão.<sup>x</sup>

Verifica-se portanto uma circularidade entre estes termos, mas uma circularidade não repetitiva, uma circularidade intensificadora, que promove a introdução de novos aspetos e significados, sendo estes identificados com a etapa arte, responsável pela introdução do novo, na cultura e na vida, resgatando-as, por vezes criticamente, da repetição das normas.

É essa introdução do novo na cultura e na vida que mais falta faz no momento presente, pois verifica-se uma carência absoluta carência de um momento criativo: um momento em que seja capaz de abrir alguma passagem através do deserto da inautenticidade das atividades repetitivas.



**Fig. 16-** Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, Jardim da Casa de Cultura de Paredes, Paredes.

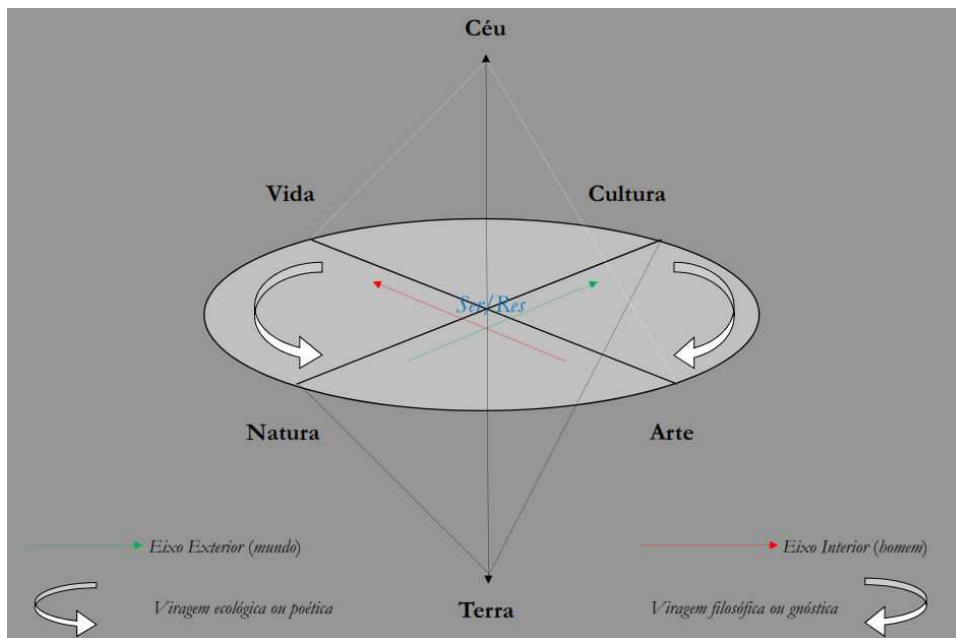
Tratando-se a obra de arte, neste caso, de uma mandala, a mesma é detentora de conotações metafóricas, simbólicas e espirituais bastante elaboradas, que carecem de ser assinaladas, que exigem um mínimo de informação.

O próprio artista, em diferentes momentos, se disponibilizou para dar o seu testemunho sobre a própria obra, emprestando-lhe a sua voz.



**Fig. 17-** Alberto Carneiro falando sobre a Mandala da Paz, *Dia da Arte Pública*, 2 de Dezembro de 2012.

A *Mandala da Paz* é um manifesto, na medida em que inscreve e instaura a presença da totalidade no espaço da vida, com a autenticidade e a legitimidade que só a arte detém. Uma arte genuína e integral, onde o natural, o artificial, o material e o espiritual se cruzam, na cartografia transcendental da unidade da obra com a totalidade do cosmo, pelo curto-circuito iluminante que estabelece e mantém a ligação da terra com o céu.



**Fig. 18-** Estruturação senária-septenária da *Mandala da Paz* de Alberto Carneiro.

E em consequência desta circunstância, julgamo-nos autorizados a afirmar que por constituir um meio de inscrição da totalidade na esfera pública, a *Mandala da Paz* é um inestimável e raro contributo que, por si só, ajuda a manter viva e atuante a presença da totalidade no mundo, e à medida que um maior número de pessoas lograr apreender o sentido simbólico e escatológico últimos que nela se encontram grafados, decerto se tornará mais claro e óbvio esse mesmo sentido, no estreitamento intensificador das correlações que nela se presentificam. Um estreitamento iluminante que, no fim, se reduzirá aos elementos verdadeiramente essenciais.

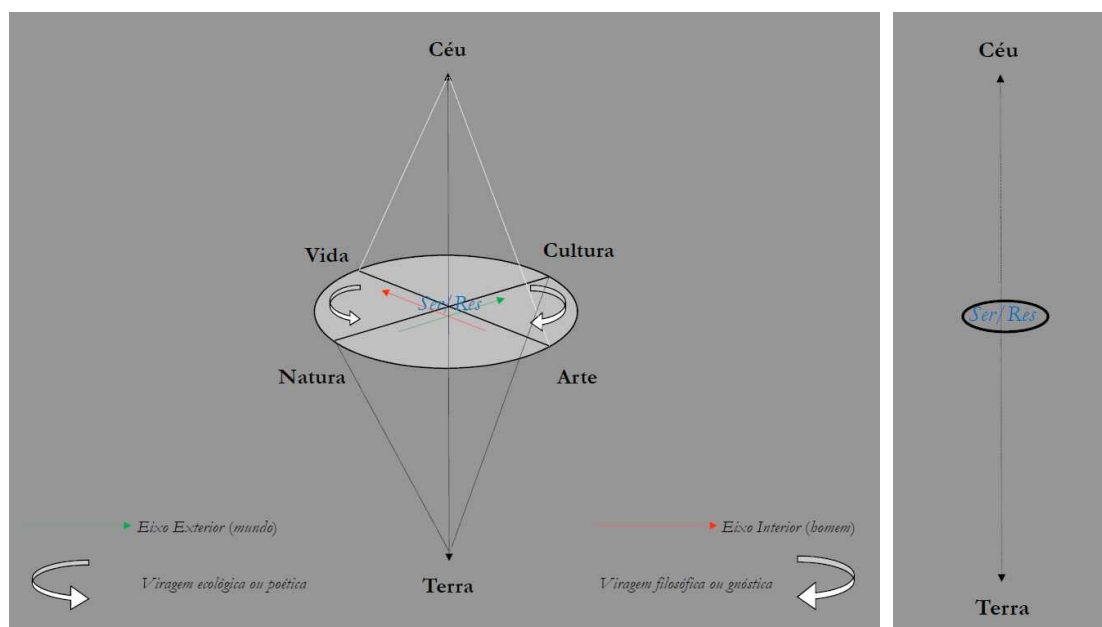


Fig. 19 e 20- Estruturação senária-septenária do efeito da meditação visada pela *Mandala da Paz* de Alberto Carneiro

A *Mandala da Paz* surge, portanto, como um testemunho perfeito das possibilidades de uma Arte que se pretende ao mesmo tempo ecológica e sapiente, inscrevendo-se, assim de forma exemplar no contexto do simpósio “*Ecosofia e Ecologias no mundo contemporâneo – um debate entre as Ciências e a Arte*”, como a *gnose* de Raymond Abellio, supomos, ajuda a evidenciar.

### Bibliografia:

- Abellio, R. (1965), *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, Paris.
- Borges, P. (2008), *Até ao fim do mundo ou da Saudade como potência de ressurreição: O mitema de Pedro e Inês em Lima de Freitas*, In, Colóquio Internacional Lima de Freitas - A Emergência do Imaginal, Quinta da Regaleira, 26 de outubro de 2008, Sintra
- Carneiro, A., *Notas para um Manifesto de uma arte ecológica*, In, Revista de Artes Plásticas (Dir. Egídio Álvaro), nº 1, Out., 1973, Porto.
- Coulon, E. (2004), *Rendez-vous avec la Connaissance. La Pensée de Raymond Abellio*, Éditions Le Manuscrit, Paris
- XIV Dalai Lama, *Foreword*, In, BRYANT, Barry, *The Wheel of Time Sand Mandala*, 2003, Snow Lion Publications, New York, p. XI.
- Fontana, D. (2005), *Meditating with Mandalas*, Duncan Baird Publishers, London
- Jung, C. G. (1963), *Memories, Dreams, Reflections*, Pantheon Books, New York, Riga Veda, 1.15.15.

## Notas de Fim:

---

<sup>i</sup> "I sketched every morning in a notebook a small circular drawing,...which seemed to correspond to my inner situation at the time...Only gradually did I discover what the mandala really is:...the Self, the wholeness of the personality, which if all goes well is harmonious".

<sup>ii</sup> "To access progressively deeper levels of the unconscious, ultimately assisting the meditator to experience a mystical sense of oneness with the ultimate unity from which the cosmos in all its manifold forms arises..

<sup>iii</sup> BORGES, Paulo, *Até ao fim do mundo ou da Saudade como potência de ressurreição: O mitema de Pedro e Inês em Lima de Freitas*, In, Colóquio Internacional Lima de Freitas - A Emergência do Imaginal, Quinta da Regaleira, 26/10/2008, Sintra.

<sup>iv</sup> Dados e produções deste autor podem consultar-se no sítio: <http://www.junichiroshida.com/>

<sup>v</sup> Para lá da bibliografia indicada no final, para uma primeira abordagem da metodologia de Raymond Abellio, sugerimos a consulta do artigo da wikipedia, sobre a vida e a obra do autor: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Raymond\\_abellio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Raymond_abellio)

<sup>vi</sup> « Si Abellio put affirmer que la « structure absolue » est génétique, ou germinative, ce qui revient au même, c'est parce que la logique qui lui est associée met en œuvre deux mouvements : un mouvement horizontal, à savoir les différentes confrontations et rotations intervenant entre les pôles de la quaternité ; un double mouvement vertical, conséquence du premier, défini comme « dialectique ascendante et descendante », mouvement constitutif des deux hémisphères, celui du haut et celui du bas, et s'ouvrant ainsi sur deux nouveaux pôles. Nous avons affaire par conséquent à sept pôles en tout et non six : quatre équatoriaux, deux axiaux et, il ne faut toujours pas l'oublier, le centre immobile de la croix, d'où l'autre nom donné à la « structure absolue » : le « sénaire-septénaire ». Résumons : sur le plan équatorial s'opère la mise en relation dynamique des faits, des choses et des êtres, des « étants » dirait Heidegger, des « phénomènes » dirait Husserl ; cette mise en relation a pour effet, d'une part, dans un mouvement descendant, la constitution d'outils, matériels ou idéaux, et, d'autre part, dans un mouvement ascendant, la « donation de sens » ; c'est, enfin, le sujet transcendantal, au centre de la croix, qui dispose du pouvoir constituant et est transporté et élevé par le courant d'intensité croissante qui traverse la structure. Quand la conscience s'enferme dans le seul hémisphère du bas, ce qui est le cas pour la conscience « naturelle », le Moi se perd dans la dissémination des outils et s'aliène à la multiplicité irrelée des « événements », des « Moi » et des « objets ». Quand elle s'ouvre à l'hémisphère du haut, le Moi, devenu transcendantal, s'élargit et s'intensifie jusqu'au Nous transcendantal, jusqu'au Soi, à la Présence impersonnelle. La « structure absolue » est par conséquent une structure ouverte et absolument intégrante. Dans la gnose abellienne l'être et le devenir ne sont donc pas antinomiques, ne s'excluent pas l'un l'autre mais sont transcendantalement unis, ce qui permet enfin d'échapper aux multiples formalismes et rend possible la réconciliation concrète et vivante du savoir et du pouvoir, de la vision et de l'action. La connaissance se fait réellement sapientielle.

<sup>vii</sup> Tout acte, qui est de structure sénaire, émerge d'une ancienne suite de sénaires et en fonde une nouvelle. Aussi l'unicité de tout « moment présent » ne peut-elle être évoquée que par une suite sphérique de trois sénaires correspondant respectivement à la vision, à l'action proprement dite et à l'art couronnant l'action et constituant une autre vision, ce triple sénaire représentant la structure la plus réduite et la plus générale de tout « quantum » de temps.

<sup>viii</sup> Je réserverai le nom d'activité tout court à l'activité répétitive et donnerai celui d'activité artistique à l'activité non répétitive; le champ de la première sera trouvé dans l'action, celui de la seconde dans l'art. Il y a donc de l'art dans tout acte. L'art apparaît comme l'intensification de l'action, sa frange qualitative irréductible à toute infrastructure d'ampleur. Peut-être n'est-ce pas pour rien que le mot trilitère ART signifie en allemand façon ou manière, avec un sens qualitatif que les verbes « tun » et « machen » au sens de faire ne possèdent pas. Si l'art par essence est artistique, l'acte, de son côté, sera dit « artificiel ». L'artificiel est ainsi le terme médian entre le naturel et l'artistique. Mais on dit aussi que le comble de l'art réside dans le spontané et le naturel, ce qui montre bien que l'artistique et le naturel, grâce à la circulation de l'artificiel, se bouclent sphériquement l'un sur l'autre dans la contiguïté des extrêmes.

<sup>ix</sup> Cette parenté des extrêmes qui organise la totalité en deux intervalles et trois niveaux sphériquement associés est d'ailleurs mise en évidence par un fait essentiel : si l'activité, au sens étroit, utilise des outils, la vision naturelle et l'art ne se servent l'un et l'autre que des organes du corps ou plutôt du corps tout entier qui est à la fois le porteur originel et l'intégrateur final des outils. Reprenant mon exemple, à supposer que je veuille peindre un tableau, la

---

sphère de la vision (sénaire n°1) reproduira exactement la fig. 5 déjà donnée et qui met en structure l'image que je me fais de ce tableau; la sphère de l'acte (sénaire n°2) invertit la sphère de la vision et, dégageant l'outil, le met au travail, mais la sphère de l'art (sénaire n°3), invertissant à son tour la sphère de l'acte, s'établit par inversion d'inversion comme sphère d'une vision plus haute. Dans-les trois stades, c'est le corps qui est originaire : en premier lieu il émet l'image; en second lieu il se saisit de l'outil, en troisième lieu il commande à l'œil la vision de l'œuvre et la réalise.

<sup>x</sup> La compréhension de l'universalité de la structure sénaire de la vision, de l'action et de l'art, n'est dès lors pas autre chose que celle de l'interdépendance universelle qui relativise tout pouvoir et toute action. L'action transforme la sphéricité de la vision absolue en linéarité connective utilitaire. Tant qu'un existant n'a pas reçu la révélation de cette interdépendance qui fait régresser-progresser sans fin les motivations linéaires dénombrables de tous les actes dans l'infini non dénombrable d'une corrélation universelle, et tant qu'il ne pose pas ainsi devant soi son libre arbitre limitatif comme une aperception naïve, un tel existant sera dit en état inconscient d'inauthenticité. Seule la perception de l'interdépendance universelle, [...] fonde dès lors l'authenticité de la vision.