

Mariana Nascimento*

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Poesia: escavações do fantasma. A tensão entre poesia e prosa em *Teoria do Fantasma* de Fernando Guerreiro

Resumo: Fernando Guerreiro constrói uma teorização do espectral que pensa o resíduo como mote para a produção de uma narrativa analítica actuante. Em *Teoria do Fantasma*, deparamo-nos com uma escrita híbrida, em que prosa e poesia, original e citação, se confundem, criando uma nova possibilidade teórica, em que poema e ensaio partilham um mesmo espaço investigativo.

Palavras-chave: Fernando Guerreiro, fantasma, materialidade, poema em prosa, fotografia

Abstract: Fernando Guerreiro produces a theorization of spectrality that finds in the notion of vestige the pretext for the production of a new analytic narrative. In *Teoria do Fantasma* we encounter a hybrid writing, where prose and poetry, original and quotation, are confused, enabling a new theoretical possibility, where essay and poetics share the same investigative space.

Keywords: Fernando Guerreiro, ghost, materiality, prose poem, photography

1. Preâmbulo

“(os modos sem modelos)”, de Herberto Helder, publicado em *Photomaton & Vox*, termina assim:

Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. Este é outro modo de ver a questão, mas sabe-se imediatamente que é outro modo do mesmo modo. (Helder 2006: 130)

Leio estas palavras como uma exortação: há que pôr as palavras em movimento – prestá-las a outros sentidos – para que seja possível continuar a pensar. Este excerto de

Herberto Helder partilha um aspecto central com os textos de Fernando Guerreiro que me preparo para analisar: é um texto híbrido, que une características da prosa ensaística com marcas da escrita poética.

Associar o pragmatismo de um método de investigação à reflexividade interna de um poema, que nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes “é exemplo de uma retórica própria”, não havendo “fora dele, a retórica própria de que ele é exemplo [...]” (Lopes 2003: 88), alarga a potência actuante da escrita. A liberdade formal necessária para *mexer nas palavras* torna o excerto de Herberto Helder duplamente operativo: por um lado, enuncia uma proposta metodológica, por outro, põe-na em prática.

Também Fernando Guerreiro propõe estruturas poéticas para teorizar a literatura, que funcionam como concretizações práticas dessa mesma teoria. Estas estruturas circulam entre as fronteiras do poema e do texto ensaístico: a sua permeabilidade a vozes e registos textuais diferentes permite alargar o escopo de análise da literatura.

Teoria do Fantasma desdobra-se em dois *objectos-livros*: o volume *Teoria do Fantasma* e o encartado *Teatro Dubrowka*, que partilham uma particularidade. Ambos são *objectos híbridos*: entre a poesia, a prosa e a imagem.

Estes dois *objectos*, por sua vez, organizam-se em três tempos. O primeiro, “Literatura fantástica”, um conjunto de breves parágrafos numerados, versa sobre a possibilidade de uma teorização da poesia e do mundo, a partir da ideia de *fantasma*. O segundo, “Teoria do Fantasma”, integra dois longos textos em verso intitulados “Poesia” e “Prosa”. O terceiro, “Teatro Dubrowka”, engloba um texto em torno das fotografias do teatro Dubrowka, aquando do atentado terrorista, em 2002. Os dois primeiros encontram-se no corpo do livro *Teoria do Fantasma*, o terceiro encontra-se na separata Teatro Dubrowka.

2. Literatura fantástica: a construção do poema-operação

“Literatura fantástica”, o primeiro texto do volume *Teoria do Fantasma*, é composto por setenta fragmentos breves e numerados. Nele, defende-se uma ideia de poesia como forma de teorização do espectral:

Na sua abstracção essencializante – que a estranheza faz caminhar no sentido do estranho, da proximidade estranhante que resulta da descoberta desse totalmente outro em nós, alienígena –, a poesia é, podemos-lo dizer, Fantástica. Apresenta o “fantástico” como o domínio por excelência da Literatura. Uma “ausentação” que produz *real* – esse real totalmente outro, discordante e mutante que constitui a matéria prima dos sonhos (Poe) e da sua teoria, como literatura. (Guerreiro 2011a: 8)

Nas palavras de Fernando Guerreiro, a poesia é fantástica porque provoca uma “ausentação que produz *real*”, porque nos obriga a descobrir no mundo (mas também em nós) um *outro*. Isto porque a escrita é um processo de abstracção. Ao converter a matéria em palavras (porque as palavras nunca espelham a totalidade da matéria que referenciam)

substitui essa totalidade por aspectos que lhe eram alheios, abstraindo-a de algumas das suas valências concretas para as trocar por uma significação múltipla. Esta abstracção transforma-nos num híbrido, obrigando-nos a conviver com a nossa própria alteridade.

O contágio entre poema e prosa cria uma resistência à apreensão imediata – há elementos próprios da poesia (efeitos rítmicos ou remissões circulares da linguagem) que se articulam com elementos próprios do texto de investigação (a citação, a referência de autores). Gera-se outro ritmo que nos obriga a uma desaceleração da leitura e sobretudo a uma desaceleração da interpretação.

O Fantasma, figura estruturante da teoria poética de Fernando Guerreiro, é uma metáfora profícua desta resistência. O terreno do sonho, do inconsciente, da literatura é o lugar onde se manifesta um tipo de real que tendencialmente desconsideramos. Esta relação entre literatura e realidade é uma relação entre duplos, em que este real residual (dos sonhos, da ilusão) se manifesta. Efectivamente, o fantasma altera sempre o seu referente original, é sempre excessivo: um resíduo irreduzível do seu referente.

O autor reconhece à literatura a capacidade de corporizar a dimensão fantasmática da realidade. O poema teria assim, naturalmente, um funcionamento próprio: é algo que está em ação, que produz fantasmas.

O poema, como operação (aparelho, máquina), produz o seu outro, o *autor*, seja ele um seu duplo ou um fantasma. A Literatura apresenta-se assim como uma máquina de produzir fantasmas. Daí o poder dizer-se que, no que tem de mais essencial, a literatura (o seu corpo sideral, espectral) é sempre *fantástica*. (*idem*: 7)

Ao referir indistintamente poema e literatura, neste excerto, Fernando Guerreiro gera uma ambiguidade entre géneros literários, misturando uma vez mais as fronteiras entre poesia e prosa. O *poema-operação* situa-se num campo intermédio: é uma máquina de produção de resíduos, que cria entraves à interpretação imediata. Estes resíduos não são inócuos, afectando quem quer que passe pelo texto, produzindo um fantasma “alterado” de quem lê, mas também de quem escreve. Este fantasma – “nervura de um palimpsesto memorável, aí inscrita para depois ser (re)evocada pela leitura” (*ibidem*) – será sempre um nosso duplo alterado: o modo que o texto encontra para modificar o mundo em torno. O *corpo sideral* da literatura tem duas valências: a primeira é ser plural, existir na interação entre milhões de textos; a segunda é ser alienígena, constituir-se a partir daquilo que é alheio a nós. Quando o autor escreve que “qualquer encontro com o texto é assim, também, com o seu fantasma” (*ibidem*), esta duplicidade entre texto e fantasma torna-se ambivalente: se o texto se constitui como fantasma do autor, o texto produz um fantasma do leitor.

O próprio autor surge como fantasma do seu texto, sua projecção espectral ou fantasmática. Por um lado, o *duplo* resultante da sua construção – diz-se o fantasma do texto como o da

casa –, por outro, a reevocação imaginária na leitura de um outro – é-se sempre o fantasma de *um outro* ou o *outro do fantasma* (...). O leitor surge no texto como a antecipação do encontro, no futuro, com o nosso fantasma. (*ibidem*)

Autor e texto mantêm uma relação fantasmática, constituindo-se como resíduo um do outro. Ambos os fantasmas desenvolvem uma rede de interações que move outros textos, leitores e autores. Os materiais que fazem funcionar os poemas-operação são o imaginário, o ilusório e o sonho, que a literatura corporiza em texto:

A Literatura é Fantástica porque trabalha directamente sobre a espessura corpórea (e escultórica) do Imaginário, a que ela comunica realidade (materialidade) objectivando e corporizando o Fantasma, tornando-o (à e pela letra) visível. A realidade do Fantasma do que lemos como literatura restitui-nos nesse espaço outro, interior ou lateral, de detrás da morte, do inconsciente ou da cabeça, que profundamente nos (re)desenha e estrutura. O efeito de estranheza (de *unheimliche*) da Literatura vem assim de, através dela — do seu universo real de simulação —, nos reconhecermos em *nós próprios* os visitantes de uma casa que nos é desconhecida (revelação do *Horla* de Guy de Maupassant). (*idem*: 8-9)

Fernando Guerreiro reitera ainda “poesia: *escavações do Fantasma*” (*ibidem*). A poesia não é apenas o lugar em que o fantasma se manifesta, mas um trabalho de construção, apreensão e produção deste fantasma: é o lugar onde se apresenta um imaginário anterior, mas também onde esse imaginário se transforma. A escavação do fantasma parte de dois pressupostos – primeiro, implica produzir uma terra permeável, um lugar onde fantasma e humano se possam interpenetrar; segundo, significa que procurar o fantasma é uma tarefa de investigação, a procura de uma realidade a desvelar.

Um poema-operação (objecto intermédio entre a poesia e a escrita investigativa) oscila entre um programa de investigação e um programa de produção. A relação que a escrita de Fernando Guerreiro estabelece com as palavras é uma relação metafórica, rítmica, desestabilizante. Trata-se da construção de um híbrido, não só pela indefinição dos limites entre prosa e poesia, como também pela confluência de vozes, através do entrecruzamento de texto original e citação. Os parágrafos de “Literatura fantástica” são constantemente intercalados por *apartes* entre parênteses. Trata-se de um texto polifónico, em que vozes diferentes – resíduos de outros textos (reais ou imaginários) – interrompem o discurso, produzindo constantemente outras hipóteses narrativas que se sobrepõem às enunciadas em primeiro lugar.

3. Teoria do Fantasma: a verosimilhança do espectro

Os dois longos poemas que estruturam a segunda parte de *Teoria do Fantasma* pragmatizam a escrita poética, não segundo uma lógica utilitarista, mas sim do ponto de vista da construção de uma problemática. Os fantasmas, como a literatura, são incríveis, no

sentido originário da palavra, não obedecem a uma noção de verosimilhança:

À medida que escrevia, e que
na sequência de palavras
parecia esgotar-se o pitoresco do assunto,
compreendeu que não conseguiria
dar credibilidade ao fantasma
(*idem*: 35)

Percorremos agora o caminho inverso, do verso até à prosa. Estamos perante um texto em verso, em que se manifestam aspectos próprios do texto em prosa. A descrição de uma tentativa de credibilização do fantasma convoca marcas verbais de uma temporalidade simples, diversa da que observámos nos textos anteriores.

Os fantasmas não têm a vivacidade do “pitoresco”. A sua representação raramente é credível. Dar credibilidade ao fantasma significa sobretudo estabelecer um pacto entre escritor, texto, fantasma e leitor que transforma o inverosímil numa possibilidade credível, dentro da sua potência analógica e metafórica. A realidade do fantasma é ser uma *coisa outra*, é ser capaz de manter uma presença que afecta o modo como agimos e pensamos.

Daí também
que a sensação de que se é
verdadeiramente de que
o real aconteceu coincida
com o regresso do fantasma
que o assola e estrutura
(*idem*: 37)

Segundo Fernando Guerreiro, o fantasma torna o real apreensível. É a revitalização de uma memória, que não se presentifica de modo nostálgico, imitando as formas do passado, mas de modo hantológico, assombrando o tempo presente: convocando todas as outras possibilidades de futuro e passado que escaparam a uma simplificação narrativa do mundo. A poesia servirá, deste modo, para renovar as incertezas, repor o enigma que possibilita a produção de um novo *estado das coisas*:

Ao seu lado
alguém referia-se à poesia como uma fonte
capaz de renovar as incertezas que lhe vinham
do fundo (...)
(*idem*: 38)

A potencialidade da poesia para produzir resíduos confere-lhe poder sobre a realidade, não só como modo de apreensão do mundo material, mas também como modo de criar outras formas de agência. Ao criar resíduos, o poema é capaz de criar uma incerteza: colocar problemas à interpretação quer do próprio poema, quer do mundo. Gera-se uma impossibilidade de duplicação perfeita: a correspondência entre poema e real é uma falsa correspondência, visto que o primeiro problematiza o segundo, obriga-nos a repensá-lo.

4. *Teatro Dubrowka: do poema em prosa à imagem-texto*

A separata “Teatro Dubrowka” abarca um conjunto de curtos parágrafos, em que Fernando Guerreiro reconstitui textualmente duas fotografias do atentado terrorista ao teatro Dubrowka. Apesar das imagens estarem presentes na capa e contracapa do encartado, interessa-nos, sobretudo, a sua reconfiguração em forma de texto.

Há imagens que passam e repassam e que já não sei onde as vi pela primeira vez: se na televisão, no *replay* do vídeo, ou em pesadelos, sonhos, como fantasmas.

Refiro-me às imagens dos corpos dos terroristas tchetchenos no teatro Dubrowka, em Moscovo: ali recostados nas cadeiras ou sobre elas debruçados, com as bocas abertas, alguns com óculos escuros (porquê?, quem lhos pôs?), como se se tivessem esquecido de acordar uma vez o espectáculo acabado. (Guerreiro 2011b: 3)

O autor refere-se a um conjunto de imagens reais e concretas, transmitidas televisivamente (e disponíveis *online*). Omito, contudo, a versão *original* das fotografias, de modo a relevar as suas restantes dimensões, porque a origem das “imagens que passam e repassam”, no texto de Fernando Guerreiro, é mais obscura do que as primeiras fotografias reveladas: são imagens que vêm da *televisão*, ou do *replay do vídeo*, ou de *sonhos/pesadelos*. Esta dúvida confere às imagens uma presença fantasmagórica: faz com que cada origem imagética seja um resíduo de outra, como sonhar uma imagem que vimos no *replay* do vídeo, ou rever no *replay* do vídeo uma imagem que vimos na televisão.

Esta multiplicação fantasmática das imagens que contaminam outros media, é similar à ambiguidade entre prosa e poesia no texto, em que a hibridiz da forma é necessária para a prática da metodologia teórica que se defende.

A existência textual destas imagens (que se efectiva no parágrafo que transcrevemos) produz um conjunto alargado de duplos: a imagem descrita pelo autor, a imagem real dos terroristas tchetchenos, e as várias imagens televisivas, sonhadas, revisitadas que se interpõem entre a imagem descrita e a fotografia dos terroristas. Todas estas imagens têm uma existência material: a partir do momento em que são concebidas produzem efeitos no mundo, já que são tão poderosas quanto as primeiras imagens captadas pelas câmaras no teatro.

Estas imagens marcam o momento de uma implosão, do desabamento da separação entre níveis distintos da realidade, da dissolução das fronteiras entre o familiar e o estranho. Digo implosão porque, na reconstituição de Fernando Guerreiro, as imagens não denotam o terror do atentado; pelo contrário, estão esvaziadas desse terror, contendo-o sob a aparência de uma normalidade.

Um Horror que explode para dentro, por implosão e que produz o efeito de uma bomba de neutrões que, destruindo a vida física, o organismo o interior das casas ou dos corpos –, deixa visíveis no exterior todos os sinais de um corpo limpo, mecânico e desligado, pronto para recomeçar o seu ofício de todos os dias. (*idem*: 3)

A implosão do real nestes objectos mostra o que existe neles de inorgânico, mesmo que estas fotografias se tornem cada vez mais um objecto familiar. Os corpos do teatro Dubrowka, depois de serem limpos, despojados dos seus resíduos, integram uma máquina sempre pronta a recomeçar: a inorganicidade destes corpos integra-se na construção de um simulacro hiper-real, que lida com a violência como algo reversível e intermutável. O horror – materializado no “estranho”, na morte, no sangue – passa a fazer parte do quotidiano. A partir do momento em que se cria uma ambivalência entre o terrorista e o espectador, o espaço comum passa a integrar “todas as virtualidades de um terror sem qualidades”.

Este processo de limpeza e aplanagem transforma estas imagens num tipo de terror específico: asséptico e virtual – como Fernando Guerreiro reconhece ao referir-se a um terror “sem qualidades, ordinário, trivial” que transforma a realidade das fotografias de Dubrowka numa realidade virtual. A violência espelhada nas fotografias de Dubrowka é asséptica, não vemos sangue nem morte, apenas uma mudança de estatuto (do vivo para o morto) que se efectiva a um nível superficial na imagem.

Esvaziados, os corpos do teatro Dubrowka, cumprida a sua missão, revelam a falta de espessura e de consistência do real, expondo o vazio da sua essência (o humano?) ou estrutura (o social?, o político?).

Não só porque o seu efeito parece indissociável do dispositivo saturador da sua constante repetição televisiva, até à anestesia, à habituação e viciação no seu gosto insípido apenas salpicado por uma ténue amargura –, mas também porque aquilo que elas realizam é a hipótese do horror e da violência do real: o fantasma que nele já se encontra como possibilidade, factor que estrutura o nosso quotidiano e comportamento a vir, futuro. (*idem*: 3)

O vazio desvelado por estas imagens não pode ser separado da sua repetição; é esta saturação do terror que eclipsa a realidade. São mais uma estrutura de cancelamento do futuro: uma premonição do fim do mundo, de que não há mais nada a imaginar.

Os moldes em que poema e imagem reconfiguram a memória, num tempo onde o passado é constantemente actualizado, tornam-se claros a partir das palavras de Fernando Guerreiro sobre as imagens de Dubrowka, que se coadunam com a definição baudrillardiana do tempo-real.

As imagens do teatro Dubrowka, por um lado, encontram-se fora do tempo (são constantemente actualizadas e repetidas), por outro, encontram-se sempre presentes, de um modo interiorizado: nos sonhos ou pesadelos. Esta multi-presença das imagens provoca o seu carácter fantasmático, sem tempo, nem espaço, e por isso sempre presente. Estas imagens são aterrorizantes por serem reais (os terroristas tchetchenos existiram e morreram), por serem imagens sonhadas, por serem repetidas em simultâneo até à exaustão, e por se constituírem a partir dum tipo específico de familiaridade, como espectadores que se esquecem de acordar no fim do espetáculo.

O Tempo Real: proximidade instantânea do acontecimento e do seu duplo, na informação. (...) Cada parcela do tempo concentra a informação total relativa ao acontecimento, como se o dominássemos em miniatura por todos os lados ao mesmo tempo. Ora a réplica instantânea de um acontecimento, de um acto ou de um discurso, a sua transcrição imediata, tem qualquer coisa de obscuro, porque o atraso, a retransmissão, a suspensão, são essenciais à ideia e à fala. Todas estas trocas imediatamente contabilizadas repertoriadas, armazenadas, tal como a escrita no tratamento de texto, tudo isso testemunha uma compulsão interactiva que não respeita nem o tempo nem o ritmo da troca (não falando já do prazer), e conjuga na mesma operação a inseminação artificial e a ejaculação precoce. (Baudrillard 1996: 56)

O *Tempo Real*, que Baudrillard caracteriza enquanto algo que anula a discussão e a partilha, é o tempo em que estes objectos se manifestam: pura informação instantânea, capaz de se infiltrar nos vários domínios da observação/ percepção. Fernando Guerreiro desvela nestas imagens, sejam reais ou o reflexo de uma emissão, da reprodução síncrona e mediática da informação sobre o atentado no teatro Dubrowka, um novo tipo de horror. Estas imagens são reproduzidas em directo: mas, no momento da sua enunciação, a distinção entre elas, a sua evocação e a sua reprodução, esbate-se. São imagens refabricadas, que existem paralelas ao acontecimento em si, sem distância temporal.

Baudrillard encontra um exemplo extremo desta concomitância entre acontecimento e sua reprodução:

E se é possível a partir de agora fabricar um clone de certo actor célebre, que será posto a representar em seu lugar, é porque ele já se tinha tornado desde há muito tempo, sem o saber, na sua própria réplica, no seu próprio clone antes de ter sido clonado. (Baudrillard 1996: 52)

Esta clonagem materializou-se no século XXI, quando, no filme *Star Wars: The Rise of Skywalker* (2019), a voz e imagem da atriz Carrie Fisher foram clonadas, depois da sua

morte (2016). O comportamento simulado já é a tal ponto pré-determinado pelas circunstâncias, pela informação mediática tentacular, que se torna impossível não existir como réplicas de nós mesmos, tão perfeitamente alteradas que a alteração se torna imperceptível:

O crime perfeito é o de uma realização incondicional do mundo pela actualização de todos os dados, pela transformação de todos os nossos actos, de todos os acontecimentos em informação pura em resumo: a solução final, a resolução antecipada do mundo, por clonagem da realidade e extermínio do real pelo seu duplo. (*idem*: 49)

O perigo que Baudrillard previa para a sociedade – a eliminação do excedente, das falhas, da discrepância – é a anulação da diferença entre acontecimento e informação. Quando Baudrillard diz que o pensamento, longe de ser uma *gama de reflexos operacionais*, é “uma retórica das formas, da ilusão movente e das aparências, uma anamorfose do mundo, e não uma análise”, mostra que há algo na teoria que pode escapar a esta aglutinação e produzir pensamento não virtual, e que para isso tem de ser necessariamente imperfeito, excedente.

Se a problematização da relação entre poesia e prosa em Fernando Guerreiro, funcionava como um obstáculo à interpretação imediata, a temporalidade das imagens do teatro Dubrowka implica a simultaneidade entre acontecimento e representação, tomando-se estas fotografias como transposições transparentes da realidade. No momento em que a fotografia já não funciona representando, mas tornando presentes os acontecimentos, constitui-se enquanto duplo perfeito que substitui o original. As imagens traduzem a falta de espessura deste real e da sua violência. A implosão do real depende da presença de um vazio e sobretudo da ausência de uma relação activa entre observador e imagem. O olhar face a estes objectos deve ser implicado, engajado, para que se torne possível agir face a este vazio.

Ao contrário dos que defendem uma ocultação ou maior “pudor” na exposição dos testemunhos da violência, consideramos que não só não há que recuar face aos horrores da guerra (na medida do possível, aplicar-lhes o olhar mecânico amoral mas implicado que esses acontecimentos reclamam), como devemos deixar-nos trabalhar por eles de modo a nos constituirmos como a sua prega, desdobramento-réplica sensível e visível. (Guerreiro 2011b: 6)

A condição de *prega do acontecimento* é necessária ao observar estas imagens, sob o olhar preconizado por Fernando Guerreiro; implica uma contaminação entre observador, imagem e acontecimento. As fronteiras físicas destas fotografias já estão esbatidas: são imagens digitais, físicas, mentais, e estão dentro do corpo do observador; implicam uma forma de agência.

Quando Fernando Guerreiro refere a exposição internacional dos terroristas tchecos e da projecção mediática da resposta do poder de Estado russo, demonstra a contaminação entre acontecimento, imagem e espectador que se produz. A transformação dos acontecimentos em imagem pura, a par da constante produção de conteúdos informativos que determinam os factos concretos, geram uma brecha na realidade onde discursos fictícios igualmente verosímeis competem por estatutos de realidade equivalentes.

A narrativa final em torno dos acontecimentos de Dubrowka é organizada a partir da reconstituição imaginária do que se passou. A percepção global dos acontecimentos constitui-se como um espectro que paira em cima do próprio acontecimento, e que se constitui enquanto seu fim.

A situação de polifuncionalidade dos objectos e signos, no entanto, devido a uma lógica de esbatimento das singularidades e do descontínuo dos acontecimentos uma nivelção do real que não se processa apenas no sentido da sua des-materialização e des-semantização mas também no da interiorização do desregramento da violência obedece a uma dinâmica de inversão e reversibilidade indicadora de que tudo se tende sobretudo a passar a um primeiro nível de articulação por contiguidade (na extensão: horizontal) das superfícies. O segundo nível, mais discreto na vertical, no plano da clareza dos valores e dos significados, tende a esbater-se e a disseminar-se, de acordo com uma lógica de propagação viral, perdendo a clareza de uma configuração (rosto) ética ou política. (*idem*: 7)

O desdobramento da situação da polifuncionalidade dos signos em dois níveis de articulação com a realidade – um contíguo e superficial, outro sistémico e profundo – possibilita dois planos de análise: por um lado, explica a reversibilidade dos valores morte e vida, terrorista e espectador, passado e presente, longínquo e contíguo; por outro, explica um cenário onde as singularidades se esbatem, numa lógica de contágio. Por fim, sugere a possibilidade de resistência de re-significação dos signos, pela re-materialização das palavras e das imagens.

A porosidade entre mistificação e verdade, virtual e real, não torna só as imagens (ontologicamente) falsas, torna-as a todas mesmo as que elaboram o seu “real” no plano da mistificação (vd. *Redacted* de Brian de Palma) lugares de uma *certa verdade* e de uma *modalidade e formas de real* com que passamos a ter de lidar. (*idem*: 7)

O nivelamento dos acontecimentos, que produz a sua des-materialização e des-semantização, transforma cada coisa numa possível falsidade, tornando o valor da transmutabilidade o único valor irreversível. A transformação das fronteiras entre verdadeiro e falso, entre realidade material e mistificação, provoca um estado das coisas em que todas as imagens constituem um *tipo de verdade* de valor equivalente. Quando os signos,

pela sua polifuncionalidade, deixam de ter ligação com o real, produz-se a interiorização e o desregramento da violência.

Com as palavras “todos somos estrangeiros (alienígenas, zombies) na nossa língua” (*idem*: 28), Fernando Guerreiro mostra o resíduo sob outra luz: o fracasso de um possível objectivo poético produz uma forma de linguagem que funciona contaminando e destruindo. Como diria Nemésio, “uma casa do ser que lá não mora”, desabando o preceito heideggeriano da linguagem como “casa do ser”.

Esta língua que funciona contaminando, aglomerando categorias, produzindo objectos mutantes – em parte prosa, em parte poesia, em parte imagem – funciona segundo um programa político-literário que produzindo “híbridos de palavras-imagens com bocados de coisas (real) incorporados” interfere “no estado material e político do mundo” (*idem*: 8).

O caminho a seguir talvez seja este: “não só representar mas transformar o mundo” (*ibidem*). Trata-se de ver a realidade na sua inconsistência imperfeita – ver os híbridos, as palavras-imagem, os pedaços de coisas, sem tentar simplificá-los e enquadrá-los num esquema narrativo que nos convenha.

NOTA

* Mariana Nascimento integra o grupo de investigação Literatura, Filosofia e Artes, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, coordenado pela Professora Golgona Anghel. Concluiu o mestrado em Estética e Estudos Artísticos, em 2022, com a dissertação *O resíduo como resistência da matéria: a rematerialização do mundo através da poesia e da fotografia* (FCSH). É licenciada em Artes e Humanidades pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, Jean (1996), *O Crime Perfeito*, trad. e pref. de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Relógio d'Água.
- Guerreiro, Fernando (2011a), *Teoria do Fantasma*, Lisboa, Mariposa Azul.
- (2011b), *Teatro Dubrowka in Teoria do Fantasma*, Lisboa, Mariposa Azul.
- Helder, Herberto (2006), *Photomaton & Vox* (4.^a ed.), Lisboa, Assírio & Alvim.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Edições Vendaval.