

eLyRa

REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS



POESIA E FIM  
DO MUNDO

MARÇO 2015 - Nº. 5

## FICHA TÉCNICA

### PROPRIEDADE E EDIÇÃO

REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

[WWW.ILCML.COM](http://WWW.ILCML.COM) | [WWW.LYRACOMPOETICS.COM](http://WWW.LYRACOMPOETICS.COM) | [WWW.ELYRA.ORG](http://WWW.ELYRA.ORG)

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: [ilc@letras.up.pt](mailto:ilc@letras.up.pt)

TEL: +351 226 077 100

### CONSELHO DE REDAÇÃO DA ELYRA

DIRETORES

PAULO DE MEDEIROS

ROSA MARIA MARTELO

### TÍTULO

*POESIA E FIM DO MUNDO*

### ORGANIZADORES DO Nº 5

PAULO DE MEDEIROS

PEDRO EIRAS

### ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

### DESIGN GRÁFICO

FUSELOG

[www.fuselog.com](http://www.fuselog.com)

CAPA: Fotografia de SUSANA PAIVA

### PERIODICIDADE

SEMESTRAL

### VERSÃO ELETRÓNICA

ISSN 2182-8954

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2015

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto “PEst-OE/ELT/UI0500/2013”

### AUTORES

ALBERTO SANTAMARIA

CHUS PATO

FRANCISCO SARAIVA FINO

GOLGONA ANGHEL

LÍGIA BERNARDINO

LUCA ARGEL

MANUEL GUSMÃO

PAULO JORGE AUGUSTO MATOS

ROSA MARIA MARTELO

SUSANA PAIVA

TERESA FILIPE

O AO utilizado em cada texto é da responsabilidade dos autores.



Instituto de  
Literatura Comparada  
**MARGARIDA LOSA**

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Governo da República  
Portuguesa

## ÍNDICE

### 5 >> Apresentação

*Paulo de Medeiros e Pedro Eiras*

### ❖ ensaios

### 9 >> Fim do Mundo / Reiniciar

*Rosa Maria Martelo*

### 21 >> A Última Imagem

*Francisco Saraiva Fino*

### 45 >> Experiência e Testemunho nas Cercanias do Fim em Jorge de Sena e Edgar Allan Poe

*Lígia Bernardino*

### 63 >> Não Estamos Falando com Vocês

*Luca Argel*

### 83 >> Três Lições: Testemunhos para a Dignidade Humana

*Paulo Jorge Augusto Matos*

### 105 >> Sob o Paradigma do Blasfemo. Para quê Mundo se Há Poesia?

*Teresa Filipe*

❖ **poesia**

119 >> La Felicidade del Odio e Anécdota de mi Hermana

*Alberto Santamaría*

123 >> \*\*

*Chus Pato*

125 >> Sacrifiquei sem nenhum remorso

*Golgota Anghel*

127 >> A Dor Humana

*Manuel Gusmão*

❖ **fotografia**

135 >> *Perpetuare*. Fotografias para o Fim do Mundo

*Susana Paiva*

## APRESENTAÇÃO

Num poema de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, “Tentações do apocalipse”, Jorge de Sena escreve: “Que os sóis desabem. Que as estrelas morram. / Que tudo recomece desde quando a luz / não fora ainda separada às trevas / do espaço sem matéria. Nem havia um espírito / flanando ocioso sobre as águas quietas, / que pudesse mentir-se olhando a Criação. / (O mais seguro, porém, é não recomeçar.)” Performativo trágico, a convocar o fim dos tempos, mas para pensar um recomeço de todas as coisas – ou nem isso: fim sem recomeço, fim do fim, coisa nenhuma.

Que relação existe entre a poesia e o fim de todas as coisas – convocação, exorcismo, desejo ou temor? Como pode o poema dizer os fins – Auschwitz, Vietnam, Kosovo – e reivindicar a resistência da esperança? Entre o culminar do tempo no Apocalipse joanino e a dissolução da fala em Paul Celan, como se enuncia o fim do mundo?

Talvez a resposta, uma das respostas possíveis ou necessárias, seja a recusa do próprio conceito de fim. Não que nos iludamos sobre a nossa própria mortalidade – aliás, de toda a humanidade –, nem sobre quaisquer veleidades de imortalidades simbólicas. Nos tempos que correm, depois do fim das várias experiências ideológicas que dominaram o século XX, depois do retorno sangrento dos fantasmas nacionalistas na Europa, ou até ao quase fim da noção habermasiana de uma Europa como projeto, seria de se pensar que a ideia de fim, ou de finitude, quer como cumprimento inefável de uma teleologia cega, quer como ruína e derrota total de todas as utopias, se impusesse. E no entanto... no entanto, aquilo que vemos ainda, e apesar de todo o esmagador poder da máquina triturante e auto-destrutiva em que o capitalismo na sua fase selvagem se tornou, é um florescimento de

formas de resistência, de perspectivas alternativas que apontam para uma possibilidade de futuro.

É dessa hipótese de futuro que este número de *eLyra* trata, ao invocar as relações entre poesia e fim do mundo, simultaneamente entendendo a poesia como testemunho e protesto, como força e vontade. Essas visões outras, não alinhadas ao boçal conformismo tão apregoado como panaceia em tempos de crise, informa os vários ensaios deste número, desde a conexão entre fim do mundo e re-início no ensaio de abertura assinado por Rosa Maria Martelo às “fotografias para o fim do mundo” de Susana Paiva que fecham, sem concluírem de modo algum, o volume. Entre a espectralidade e a ruína, mas também a denúncia e o desejo, a poesia observa o fim do mundo, anunciado mas infinitamente adiado.

*Paulo de Medeiros*

*Pedro Eiras*

*ensaios*

---





## Fim do Mundo / Reiniciar

**Rosa Maria Martelo**

*Universidade do Porto – Instituto de Literatura Comparada*

**Resumo:** O que queremos dizer com a expressão *fim do mundo*? Quando a usamos, é mesmo de fim que estamos a falar? Ou, muito pelo contrário, usamo-la sobretudo para exprimir o desejo de um recomeço? – A narrativa literária, a poesia e o cinema podem ajudar-nos a encontrar a resposta.

**Palavras-chave:** fim do mundo, recomeço, contemporaneidade

**Abstract:** What do we mean with the expression *end of the world*? Does it emphasize the idea of an ending, or does it mostly convey the suggestion of a restart? – Literary narrative, poetry and cinema may help us in finding the answer.

**Keywords:** end of the world; restart; contemporaneity

*É só isto, desculpa levar tanto tempo a dizer o que está à vista de qualquer pessoa com olhos e olfacto, e dedos. É que do Fim do Mundo vem um apelo ao juvenescimento.*

Nuno Bragança

As pequenas frases em epígrafe provêm de uma extraordinária novela de Nuno Bragança intitulada *Do Fim do Mundo*, vinda a público postumamente, em 1990. Quem as pronuncia é um jovem de menos de vinte anos, Luciano, em conversa com a encantadora

Vera, que acaba de saber que o marido quer divorciar-se. Perturbada com a situação, que nada faria prever, Vera pergunta a Luciano se está a ficar velha. O rapaz é visita frequente do casal, e percebemos, logo nas primeiras páginas, o fascínio que esta mulher mais velha exerce sobre ele: “‘Vou-me lembrar de ti exactamente como estás agora’, disse o rapaz. ‘Até ao fim do mundo, exactamente como estás agora’, disse ele sem a mais pequena hesitação” (Bragança 1990: 13). As afirmações que destaquei na epígrafe surgem já quase no final da narrativa, quando aquele que parecia ser um casal perfeito se defronta, afinal, com a separação. Vera não compreende os motivos que levaram o marido a decidir tal desenlace, e é então que, para lhe responder, Luciano defende toda uma teoria segundo a qual “há pessoas com raízes fundas e pessoas sem raízes fundas”: “Exactamente como as plantas, sabes? Há árvores e arbustos, eis tudo” (*idem*: 75). Com esta imagem, Luciano pretende explicar que enquanto Vera é uma pessoa-árvore e anda para frente no tempo ficando mais nova à medida que este vai passando, Túlio, o marido, seria uma pessoa-arbusto, a caminhar para trás, ou seja, apenas a envelhecer:

Isso acontece porque só as pessoas-árvore chegam com as raízes à raiz do Homem, e a raiz do Homem é a História, e quantos mais anos passam numa pessoa que tem a raiz na História mais essa pessoa está longe da Antiguidade. (...)

[A]s pessoas-arbusto são a morte em pé e as pessoas-árvore como tu são a vida a subir do centro da Terra para o centro do Céu. As pessoas-árvore como tu vêm verdadeiramente do ventre da Terra e trazem colado às tripas tudo o que de grandemente medonho e aparentemente louco tem sido a vida no planeta em cima do qual te estou falando. Esta categoria de pessoas, à medida que vive, vai rejuvenescendo porque existe para dar sinal de que o mundo será salvo por quem vai de velho para novo. (*idem*: 76-77)

É depois de exposta esta teoria que surge a síntese que citei logo na epígrafe, e que liga o fim ao início num constante recomeço: seria o apelo do fim do mundo a rejuvenescer-nos, a conduzir à mudança, à transformação que traz o novo, e esta ideia interessa-me porque, ao tentar reflectir sobre o que poderá significar o fim do mundo, ou *um fim do mundo*, ou *o fim de um mundo*, a primeira coisa que me surge como evidente é a ligação entre todos estes fins e uma ideia de recomeço. Não creio sequer que consiga conceber o fim do mundo sem logo lhe juntar a possibilidade de outro mundo a começar, ainda que não

saiba qual possa ser: “There is no end, but addition”, escreveu T. S. Eliot, em “The Dry Salvages”, de *Four Quartets* (2004: 60). Com alguma ironia, e neste mesmo sentido, Adília Lopes escreveu *Continuação do Fim do Mundo*, um longo poema narrativo que retoma o fio da história de Nuno Bragança no ponto em que esta ficara, para nos contar a vida de Túlio depois da separação e do subsequente casamento com uma outra mulher que ele começara por ver tricotar no comboio e cuja serenidade tanto o fascinara. Deste modo, tudo recomeça, terminando Adília Lopes o seu texto com uma recusa da morte “em cada instante/ deste mundo/ e do outro” (2014: 276).

Ligando as duas histórias, e passando, portanto, da prosa à poesia, parece sintomático que uma delas corra para o Fim do Mundo e outra comece precisamente a partir desse ponto, acontecendo, como muito bem diz Adília Lopes, na “continuação”. É verdade que se *vai para* o fim do mundo – como assegura o túmulo de D. Pedro I, seguindo a tradição apocalíptica cristã, na legenda “A:E:AFIM: DOMUNDO”, que uns lêem como “Até ao fim do mundo” e outros entendem como “Aqui espero o fim do mundo” –; mas também se pode *vir do* fim do mundo. Em 1945, Carlos de Oliveira escreveu num jornal de Coimbra uma espécie de programa de escrita para a sua geração. A dado passo, afirmava:

A nós, que viemos afinal do fim do mundo, marcados com todos os estigmas da derrocada, penoso nos foi convencer-mo-nos de que éramos, acima de tudo, homens; e artistas, apenas porque podíamos, sendo-o, escrever os versos do futuro sobre as ruínas e a poeira. (1945: 2)

A 19 de Maio de 1945, isto é, pouco mais de duas semanas depois do suicídio de Hitler, e quando a vitória dos aliados na frente ocidental já estava assegurada, Carlos de Oliveira apresentava-se como alguém a escrever depois do fim do mundo. Na frase acima transcrita, parece especialmente significativo o uso da palavra *afinal*, que traduz a revelação (o apocalipse, se quisermos): porque, como bem sabemos – e isso é muito assustador – podemos estar já no fim do mundo (ou no fim *de um* mundo) sem nos darmos conta. As palavras do escritor, ainda muito jovem, não escondem as dificuldades perante a dimensão do horror que então se ia revelando em toda a amplitude, um horror que fora muitas vezes objecto de denegação, mesmo por parte daqueles que o tinham diante dos olhos.

Em termos retrospectivos, podemos chamar *fim do mundo* à alteração substancial de um determinado estado de coisas ou relação de forças: se foi o fim do mundo, alguma coisa mudou drasticamente, ou vai mudar; e por certo terá havido confronto, ou mesmo confrontação, ruptura, porque do que se interrompe sem tensão alguma não diremos que “foi o fim do mundo”; diremos apenas que foi “o fim”: porque acabou, justamente. Já “o fim do mundo” não acaba com coisa nenhuma. Produz um interregno, uma suspensão, um hiato; muda significativamente; mas o mundo deverá continuar a acabar dentro de momentos... Como neste poema de Manuel de Freitas, autor em cuja poesia a expressão “fim do mundo” ocorre bastantes vezes, normalmente para traduzir uma experiência pessoal, exclusiva, de perda ou descalabro:

Há um pai que não encontra  
a bota, o primeiro indício  
do desespero (outros, tantos  
mais, virão) – enquanto as levadas  
correm, correm para a paisagem  
subitamente extinta e um pé,  
descalço, repousa nos rochedos.

Tinhas três anos, na Calheta.  
Começava, só para ti, o fim do mundo. (2004: 9)

Por outro lado, em certas circunstâncias, já não retrospectivas mas prospectivas, a expressão fim do mundo pode, ao invés, garantir a permanência e funcionar como sinónimo de *para sempre*: lembrar-se de alguém até ao fim do mundo, como assevera o rapaz da novela de Nuno Bragança, significa lembrar sempre, ou para sempre. Por sua vez, Vera dirá de Luciano: “Não quero mais ver esse tipo até ao fim do mundo” (1990: 84). Ou seja, nunca mais.

O fim do mundo também é um lugar, um lugar último, extremo: “Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim no mundo” – assim começa o romance *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira (2004: 7). E Manuel de Freitas, a quem uma paisagem açoriana faz lembrar a Madeira das férias da infância, dirá, comparando as duas ilhas: “Também ali a beleza era feroz, e perdurava a serena consciência de se estar no fim do

mundo – ou, pelo menos, longe dele” (2012: 50). De certa maneira opostas, já que uma tem um sentido positivo e outra negativo, as duas proposições têm em comum a atribuição à expressão “fim do mundo” de um sentido topográfico, espacial.

A questão que me interessa é portanto esta: aquilo a que chamamos fim do mundo parece ser um lugar fora do lugar, ou um tempo fora dos eixos. Na tradição bíblica, o apocalipse é simultaneamente um desenlace (o fim dos tempos) e uma revelação, ou seja, um modo de ligar a afirmação do fim de um estado de coisas a uma ideia de recomeço de outro estado de coisas. E no discurso contemporâneo, quando falamos do fim do mundo, também passamos perto deste duplo sentido, pois o que pretendemos sugerir é muito mais da ordem do intervalo, da interrupção, do que do fim. No *fim do mundo*, o que interessa é o depois, a revelação do que virá depois. Usando a linguagem informática, poderia dizer-se que o fim do mundo se tem resolvido sempre com um “reset”, um reiniciar; é uma suspensão – desejada precisamente por poder desencadear esse “reset”. Como resume Jacques Derrida em *Mémoires d’Aveugle*, o apocalipse é, sempre, simultaneamente revelação e catástrofe; mostra o que já estava “lá” e aponta o acontecer de um cataclismo; junta, portanto, ordem e ruína: “Une œuvre est à la fois l’ordre et sa ruine”, escreve Derrida (1990: 123), sugerindo que a arte é sempre apocalíptica. Porque interrompe, suspende, começa a partir dessa suspensão.

\*

Todos os criadores de monstros (e de criador de monstros todos temos um pouco, provavelmente) anseiam pelo apocalipse, quer dizer, por um desenlace que os liberte das suas descontroladas criaturas; para que tudo possa de algum modo voltar a entrar nos eixos. É nesse sentido que entendo a asserção que citei em epígrafe: “É que do Fim do Mundo vem um apelo ao juvenescimento”. Se muito nos embrenhamos em sucessivos fins do mundo é porque desejamos ardentemente um recomeço cujo arranque parece exceder as nossas capacidades transformadoras imediatas. Na impossibilidade de determinar um processo de acção adequado, resta-nos tocar as trombetas do apocalipse. A frase de Nuno Bragança não pode deixar de lembrar o final da nona tese de Benjamin em “Sobre o conceito da História”, na qual o anjo da história olha para as ruínas do passado, enquanto um vendaval que sopra

do paraíso o leva, de costas, a caminho do futuro, que ele não pode ver (cf. Benjamin 2010: 13-14). Há uma vertente milenarista, messiânica, no anunciar do fim do mundo, um olhar para o fim a caminho do recomeço. Não é fácil passar-lhe ao lado, talvez não seja sequer interessante.

No contexto português, prestemos atenção à escrita de intervenção que o poeta José Miguel Silva tem mantido na *internet*, sob o acrónimo J.M.S. No seu mais recente blogue, *Achaques e Remoques*, onde dirige ao Portugal contemporâneo e ao capitalismo críticas muito contundentes, J.M.S. tem vindo a publicar sucessivos *posts* com argumentos de base científica sustentando que estamos na iminência de um apocalipse em virtude de sucessivos atentados ao equilíbrio ecológico. Leitor dos defensores de uma lógica de decrescimento, que claramente subscreve, José Miguel Silva não tem grandes ilusões acerca da incapacidade humana de controlar o monstro em que se tornou o ambicionado crescimento económico dos regimes capitalistas neo-liberais, com toda a sua corte de monstros associados. Em 2012, escrevia:

Que se pode mais dizer? Que pelo menos não nos podemos queixar, *homo sapiens* do presente, de termos nascido numa época monótona e sem nada para ver. Afinal, não é todos os milénios que se assiste ao fim do mundo. (Silva 2012a)

Estaríamos, portanto, a viver já o fim do mundo, ou a iminência dele, se bem que sem termos a exacta medida disso, e portanto em estado de cegueira. Mas podemos perceber melhor o que a expressão aqui significa se tivermos em conta que este anúncio surge no mesmo ano em que José Miguel Silva publica na revista *Cão Celeste* a reflexão que passo a citar:

A única circunstância que tornaria talvez possível o ressurgimento da cultura letrada e humanista seria uma catástrofe energética que nos fizesse voltar às velocidades romanescas do século XIX. Será essa a condição e o preço da sobrevivência da literatura, uma catastrophezinha de proporções bíblicas ou homéricas? Visto de 2012, dir-se-ia que sim. Se for esse o caso, porém, podemos estar optimistas, já que o apocalipse ecológico/económico parece irrevogável, convocado pelas trombetas duma ideologia assente na estúpida ilusão de “crescimento” infinito num planeta de recursos limitados.

Sendo estas as perspectivas, o futuro das letras, tal como o da espécie humana, só poderá ser pós-apocalíptico. Significa isto que um escritor dos nossos dias só pode apostar nos incertos leitores do século XXII. Até lá, a existência da literatura está simplesmente condenada a uma longa agonia. (Silva 2012: 48)

Como é claramente perceptível, José Miguel Silva anuncia o fim do mundo, mas sem excluir (embora com alguma ironia, é certo) um futuro pós-apocalíptico no qual ainda poderá valer a pena acreditar. Se houver ressurreição da literatura, agora ameaçada pela velocidade comunicacional do mundo contemporâneo, tal deverá acontecer após um século apocalíptico – o século XXI, este em que vivemos. Apesar de tudo, o século XXII poderá ser mais conforme a um desejo de literatura. E nesse caso, o fim do mundo não teria força suspensiva. E o ciclo dos acontecimentos poderia ser reiniciado. De certo modo, estaríamos sempre naquele vago equilíbrio que Manuel António Pina resumiu num título célebre: *Ainda Não É o Fim nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um pouco Tarde*. Ou seja, quando pensamos no fim do mundo, colocamo-nos antes de um fim que antecederia um início: “What we call the beginning is often the end/ And to make an end is to make a beginning./ The end is where we start from”, escreveu T. S. Eliot em “Little Gidding”, *Four Quartets* (2004: 90). Se “O fim é de onde nós partimos” (*idem*: 91), o que importa mais no fim do mundo é exactamente a possibilidade de recomeçar: “É que do Fim do Mundo vem um apelo ao juvenescimento”, como resume Nuno Bragança.

\*

De certa forma, anunciar o fim do mundo tem como corolário desejar o princípio do mundo. De outro mundo. Talvez Lars von Trier seja uma excepção, pelo modo como termina o filme *Melancholia* (2011), condenando a Terra a um acidente fatal e sem remissão. Já Bela Tár parece menos assertivo quando, ao sexto dia, mergulha nas trevas o mundo de *O Cavalo de Turim*, pois o facto de dividir o filme em seis dias não pode deixar de nos fazer pensar num sétimo dia em que tudo possa afinal recomeçar.

Do que gostaríamos mesmo era podermos “reiniciar” sem para isso ter que passar pelo fim. Até porque o fim, o puro fim, seria obviamente inenarrável, impronunciável e inaudível, impossível de conjugar no passado. Já o fim do mundo é a interrupção que

antecede um possível reinício. A propósito do 25 de Abril, Sophia falou d’“O dia inicial inteiro e limpo”. É esse dia, tão difícil de prolongar no tempo, que sopra sempre do futuro. Como um apelo, um desejo de fim do mundo. Há uma entrevista em que, ainda antes de começar a responder às perguntas que lhe são feitas, Béla Tarr explica por que razão escolhe, para iniciar esta conversa sobre os seus filmes, as imagens de *Prologue*, o plano-sequência de cerca de cinco minutos com que participou na obra colectiva *Visions of Europe* (2004). Trata-se de um plano em que a câmara vai avançando lentamente e nos mostra as muitas pessoas que, em silêncio, esperam a sua vez numa distribuição de alimentos. Béla Tarr diz que fez preceder de *Prologue* a entrevista em causa porque tanto esse quanto os restantes trabalhos dos vinte e cinco realizadores de *Visions of Europe* são sobre a dignidade humana, assim nos sugerindo que essa é também a questão central na sua cinematografia.<sup>1</sup> E deste modo percebemos melhor por que razão a luz se extingue no final apocalíptico de *O Cavalo de Turim* (2011).

O fim do mundo é um pensamento, uma alegoria (não uma acção, ou *ainda não* uma acção), é um pensamento que apela à “interrupção do devir”, para recordar aqui uma ideia que Manuel Gusmão desenvolve a partir de Walter Benjamin e a propósito da narrativa de um outro fim do mundo: o de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira. Lendo as teses de “Sobre o conceito da História”, de Benjamin, Gusmão sublinha que o tempo histórico “não é o tempo linear e contínuo, homogéneo e vazio, mas o tempo carregado do sentido do agora, que precisamente faz estoirar o tempo contínuo” (2009: 134). Esse tempo carregado é onde podemos vislumbrar “a interrupção do devir” (*ibidem*); ou seja, nos termos de Benjamin, é onde reconhecemos “o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido” (2010: 19). E Benjamin acrescenta que o materialista histórico “aproveita essa oportunidade para forçar uma determinada época a sair do fluxo homogéneo da história” (*ibidem*).

Anunciar o fim do mundo é admitir esta possibilidade messiânica de o tempo e o espaço poderem estar fora dos gonzos; é vislumbrar uma interrupção criadora e libertadora. E também reveladora, capaz de mostrar o que estava latente. “In my end is my beginning”, escreve Eliot em *Four Quartets*. E Murilo Mendes, que dialoga directamente com Eliot em



“Murilograma a T.S. Eliot”, de *Convergência* (1970), escreve noutro poema de tema tão apocalíptico quanto genesíaco:<sup>2</sup>

1999

Estrelas em fragmentos rolarão sobre mim.  
Retratos de belas dançarinas serão levados pelo vento  
Até a cova rasa em que descanso.  
Ninguém pode morrer, que a flor não deixa,  
A sombra da árvore não deixa, a pedra e a cruz não deixam.

Tudo começa de novo e existe para sempre.  
Eu amei todas e todas me amaram sem saber.  
A semente de trigo deu a volta ao mundo  
E se levanta em hóstia sobre minha alma seqüestrada.

Rio, murmura como no primeiro dia da criação,  
Cometa, surge de novo me incorporando ao céu,  
Operário, transmite no espaço o coro da humanidade.  
Eis que venho sobre as nuvens.

Tocam-se o fim e o princípio:  
FIAT LUX outra vez. (Mendes 1994: 328)

## Bibliowebgrafia

- Benjamin, Walter (2010), “Sobre o conceito da História”, *O Anjo da História*, ed. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 9-20.
- Derrida, Jacques (1990), *Mémoires d’aveugle – L’autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Eliot, T. S. (2004), *Quatro Quartetos*, ed. bilingue com trad. de Gualter Cunha, Lisboa, Relógio D’Água [1944].
- Freitas, Manuel de (2004), *Levadas*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim [2002].
- (2012), *Cólofon*, Lisboa, Fahrenheit 451.
- Mendes, Murilo (1994), *As Metamorfoses, Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar [1944].
- Oliveira, Carlos de (1945), “Condição da Arte”, *Diário de Coimbra*, XV, nº 5060, 19 de Maio: 2.
- (2004), *Casa na Duna*, Lisboa, Assírio & Alvim [1943].
- Silva, José Miguel (2012), “Divagações sobre o futuro da literatura numa era de ignorância programada e pré-apocalíptica”, *Cão Celeste*, nº 1, Abril: 45-48.
- (2012a) “Se chorar é inútil e faz rugas, cada vez há mais coisas que dão vontade de rir”, a 11/12/2012 por JMS <<https://eumeswill.wordpress.com/2012/12/11/se-chorar-e-inutil-e-faz-rugas-cada-vez-ha-mais-coisas-que-dao-vontade-de-rir/>> [consultado a 27 de Abril de 2015].
- Tarr, Béla (2004), *Prologue (5’24)*, *Visions of Europe* [25 curtas-metragens de 25 realizadores] (140’) <<https://www.youtube.com/watch?v=lkxBoGYu1-w>> [consultado a 27 de Abril de 2015]
- (2011), *O Cavalo de Turim*, 146’.
- Vieira da Silva, José Custódio (1996/1997), “Os túmulos de D. Pedro e de Dona Inês, em Alcobça”, *Portugália*, Nova Série, vol. XVII-XVIII, 269-276. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3865.pdf> [consultado a 27 de Abril de 2015]

**Rosa Maria Martelo** é Professora Associada, com agregação, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou, em Literatura Portuguesa, em 1996. Domínios de investigação: Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Poéticas dos Séculos XIX, XX e XXI, Literatura Comparada. Nos trabalhos mais recentes, tem privilegiado o estudo da poesia contemporânea e das relações inter-artísticas (poesia/cinema). Nestas mesmas áreas, tem orientado várias dissertações de mestrado e de doutoramento. Coordena com Paulo de Medeiros (Universidade de Warwick) a rede internacional LyraCompoetics, vocacionada para o estudo das poéticas modernas e contemporâneas. Algumas publicações: *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* (Campo das Letras, 1998), *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea* (Campo das Letras, 2004), *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961* (Campo das Letras, 2007), *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (Assírio & Alvim, 2010 – Prémio Jacinto do Prado Coelho), *O Cinema da Poesia* (Documenta, 2012 – Prémio Eduardo Prado Coelho e Prémio PEN Clube). Organizou, com Joana Matos Frias e Luís Miguel Queirós, a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim 2010). Tem colaboração dispersa em várias publicações colectivas, nacionais e estrangeiras, e em diversas revistas (*Colóquio/Letras*, *Relâmpago*, *Diacrítica*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *Abril*, *Tropelias*, entre outras)

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Cf. “Béla Tarr, Regis Dialogue with Howard Feinstein” (9.7’) <<https://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0>>

<sup>2</sup> Agradeço a Joana Matos Frias a referência a estes poemas, tão eloquentes.



## A Última Imagem

**Francisco Saraiva Fino**

*CEL – Universidade de Évora*

**Resumo:** Este trabalho pretende discutir algumas perspetivas em torno da ideia de visão apocalíptica na poesia, tendo como ponto orientador o livro *Teoria da Literatura* de Fernando Guerreiro e outros textos da sua autoria. Como Revelação, a hipótese de visão da Última Imagem vê-se confrontada com o carácter paradoxal da cegueira na sua multidimensionalidade e com a indeterminação oscilante da temporalidade (último/primeiro), em que a privação suporta privilégios e a necessidade de refletir sobre a criatividade da negação. Recuperando a Bíblia, mas também alguns textos de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Schelling, Kant ou Paul de Man, esta análise vai propondo hipóteses de leitura com o propósito de explorar vias de compreensão para uma conceção alucinatória e escatológica de poesia em Fernando Guerreiro e a propósito das características do aturdimiento na imagem apocalíptica.

**Palavras-chave:** visão, imagem, apocalipse, cegueira, privação, sublime

**Abstract:** This paper aims to discuss some perspectives on the idea of apocalyptic vision in poetry, considering as a guiding point Fernando Guerreiro's *Teoria da Literatura* and some other texts of his own. As revelation, the vision hypothesis of the Last Image is faced with the paradoxical character of blindness in its multidimensionality and oscillating indeterminacy of temporality (last/first), where deprivation supports privileges and also the need to reflect on creativity denial. Recovering the Bible, but also some texts of St. Augustine, St. Thomas Aquinas, Schelling, Kant or Paul de Man, this analysis will propose reading hypotheses in order to explore ways of understanding of hallucinatory and eschatological conception of poetry in Fernando Guerreiro work and lightheadedness's role in the apocalyptic image.

**Keywords:** vision, image, apocalypse, blindness, deprivation, sublime

*Vejo os homens; vejo-os como árvores a andar.*

Mc 8, 24

*Quem quer enlouquecer  
quando a última imagem que se tem é a de uma asa  
a arder, prestes a ser engolida pelo abismo?*

Fernando Guerreiro

## 0.

A visão, no estilo apocalíptico, comunica-se na sua essência e na sua promessa: a Revelação é escatologicamente mostrada em primeiro lugar ao eleito em imagens enigmáticas oscilantes entre o pormenor sinestésico e a grande elaboração simbólica. Elas sucedem-se em torrente e sem mediação, ocupam a consciência do eleito e preenchem-na de pormenores, traços, movimentos, ruídos. Como o sonho, a visão apocalíptica, num primeiro instante, anula o pensamento racional e a compreensão imediata da sua natureza simbólica; nesse instante inicial, a visão terrível substitui a compreensão pelo efeito patético. “Em imagens noturnas, tive esta visão”, afirmava o profeta Daniel (Dan 7, 13), “as visões da minha mente deixaram-me apavorado” (Dan 7, 15). O regime hipnótico em Daniel acolhe a Revelação na passividade do “ser despossuído” de que dava conta María Zambrano (1994: 111-112) ao reportar-se à aventura do Eu nos sonhos, mas sem que o mal-estar gerado surja na criação de um Eu mimético que tendesse ele mesmo a converter-se em imagem, considerando que a sua natureza retórica se dá no texto na condição contemplativa de uma exterioridade súbita. No caso dos capítulos apocalípticos em Daniel, o desvelamento é fornecido ao eleito na forma de chaves interpretativas oraculares cuja essência enigmática persiste, mesmo quando Gabriel se propõe explicar as visões usando a palavra a mando de “uma voz que gritava” vinda do rio Ulai (Dan 8, 16). Nesses momentos, a Revelação surge ao eleito à semelhança de um *pharmakon*,<sup>1</sup> na medida em que lhe é sugerida uma promessa tranquilizadora de compreensão e o seu efeito é, senão, o do aturdimiento: “Eu, Daniel, desmaiei e fiquei doente durante alguns dias [...] Ainda estava assustado com a visão e sem poder compreendê-la” (Dan 8, 27). A promessa de compreensão supõe, por conseguinte, a

instabilidade e o adiamento até uma nova revelação, logo a acumulação de imagens que vão sendo desveladas e ainda as correspondentes quedas. A Revelação (o *apokalypsis*, versão grega do hebraico *gala*), como fazia notar Jacques Derrida, é essencialmente uma contemplação do que está velado, “uma coisa que não se mostra nem se diz, que se significa, talvez, mas que não se pode ou não se *deve* à partida tornar evidente” (1997: 7). A ocorrer catastroficamente, esta faz-se ao nível do eleito, cuja missão é a de guardar o segredo da mensagem até ao tempo final, na certeza de que “muitos o examinarão, e o seu conhecimento aumentará” (Dan 12, 4).

O Discípulo em Patmos tornará essa missão largamente inclusiva: “Ei-Lo que vem sobre as nuvens e todos os olhos O verão, até mesmo os que O trespassaram” (Ap 1, 7). A sua visão apocalíptica é espetáculo quando retoma *topoi* veterotestamentários que satisfazem a *ordo* providencial do Tempo, e é espetacular por se encontrar prometida ao Homem num futuro nunca longínquo e numa profusão de imagens que a Arte se encarregou de difundir. De todas as épocas, incontornavelmente a medieval. Entre a exuberância da cor das iluminuras de um *Beatus* e as torções das bestas nos tímpanos do Juízo Final, a iconografia românica perpetuará a necessidade de renovar o apelo épico ao eleito cristão; como afirmava Henri Focillon, “os fieis que entram nas igrejas não são acolhidos pelo Cristo evangélico das paredes no séc. XIII: têm de desfilar sob o tímpano do Juízo Final, como se eles próprios fossem ouvir a sentença da boca de um juiz inflexível” (1993: 116). Sendo esta uma iconografia épica, reflete a epopeia de Deus, a do fim do mundo e a do caos (*idem*: 118), para a qual o olhar do eleito se dirige e com a qual pretende comunicar através do efeito analógico referido na citação anterior: porque estes eleitos participam da História, a visão que sustentam supõe uma voz ainda velada, negativa, um nada que nele se presentifica ontologicamente. Em analogia com João, reconhecem na voz da trombeta (Ap 1,10) o momento que precede a visão de uma porta aberta no céu (Ap 4, 1), a combinação de dois sentidos sensoriais que, reunidos, anunciam a vinda da experiência apocalíptica. Se, por um lado, a voz se apresenta em devir por apontar um horizonte kairológico (o momento oportuno da decisão divina) reservado ao mistério da Providência, por outro a visão (a da imagem, aqui considerada na sua percetividade) concentra em si essa dupla condição ontológica de concentração de ambos os sentidos.

Urge-nos questionar: que voz observaria o eleito no tímpano do Juízo Final? E, de um modo mais radical, como veria um cego a Última Imagem?

### 1.

As interrogações anteriores, nomeadamente a segunda sobre a qual nos concentraremos em particular, conduzem a interpretações diversas de acordo com os vocabulários disponíveis. O texto bíblico anuncia como promessa em Ap 1, 7 o carácter inclusivo da visão dos acontecimentos do Fim, nomeadamente o da *parousia* (a presença, a chegada, o advento de Cristo) – “todos os olhos O verão”. A revelação da presença ou a chegada à visão de Cristo manifesta-se em vários outros trechos neotestamentários e de um modo particular através da restituição da visão aos cegos pelo milagre, termo este que se congrega, além da ideia de algo a ser visto (de *mirare*), a de maravilha. Será necessário clarificar neste ponto que a Vulgata reuniu sob o vocábulo *miraculum* três conceitos distintos em grego – *dynamis* (poder), *teras* (prodígio, maravilha) e *semeion* (sinal) –, cada um introduzindo diferenças de significado.<sup>2</sup> De facto, a cura de um cego de nascença não se traduz da mesma forma que a de um cego eventualmente privado da visão por acidente: em Lucas, o cego que chega perto de Jesus pretende “ver de novo” e imediatamente a sua visão é restituída pela fé, situação em que o milagre é *semeion*, sinal visível da glória de Deus (cf. Lc 18, 41-43); em João, a narração mais longa da cura de um cego de nascença constitui, por sua vez, um exemplo de *dynamis*, do poder sobrenatural da Providência que nesta passagem se manifesta para provar a presença de Deus como causa eficiente. Perante a questão inicial dos discípulos sobre quem teria pecado para aquele homem ter nascido cego, Jesus responde: “Não foi ele que pecou, nem seus pais, mas é cego para que se manifestem as obras de Deus” (Jo 9, 3). Do mesmo modo que o texto grego diferencia as experiências do *miraculum*, também a cegueira surge no texto bíblico em diferentes aceções de acordo com a sua natureza. Do trecho citado de João interessa-nos por ora reter a sua versão enquanto privação, que o pensamento teológico medieval, na senda do que se verificava já nas palavras dos discípulos quando a remetiam para o pecado hereditário, viria a associar à ideia de mal.



Para São Tomás de Aquino, o mal constitui uma ideia complexa que não se resolve no confronto dialético com o bem, dado que não é nem um ente nem uma forma; sendo o ente bom por natureza, o mal não pode ser um ente, pelo que apenas deve ser concebido do lado da ausência, existindo (a sua existência é inquestionável) onde o bem não está (cf. Azevedo Júnior 2007: 44-45). O mal como não-ser não está investido da pura negação, mas antes do sentido de ‘privação’, daquilo que falta e não deveria faltar a certo ente. Por outro lado, como não-ser, participa do bem porque sem o ente, no seu sentido próprio, não existiria, o que constituiria um absurdo. Como resumia Jacques Maritain a propósito do problema do mal em São Tomás, ele “age pelo bem, uma vez que o mal, sendo em si mesmo privação ou não-ser, não tem causalidade própria [...] o poder do mal é o mesmo do bem, que o mal fere e parasita” (1948: 280-281).

A cegueira (centremo-nos na involuntária) no homem é um mal não no sentido moral, mas antes no da privação de algo que é próprio da sua espécie; trata-se, por conseguinte, de um mal de substância e não de ação. A caracterização anterior mostra-nos, por outro lado, que esta privação decorre no âmbito do não-ser, logo no interior do ente, como se o cego se distinguisse, tal como em outros entes onde se verifiquem exemplos de privação, por colocar em relação ou aproximar o ser e o não-ser dentro da espécie a que pertence. Insista-se no facto de o ente se identificar com o bem no pensamento de S. Tomás de Aquino por dizer respeito a uma criação de Deus, sendo que o cego não deixa de ser bom, embora ferido pelo mal, por se tratar de um ente, circunstância estendida inclusive aos próprios demónios que também são entes. O bem assume-se como causa accidental do mal e no caso da cegueira, na perspetiva da *Suma*, de um mal de pena, que em diferentes graus ascende à época do pecado original e à expulsão do Paraíso, a partir da qual a humanidade passou a padecer de todos os males (cf. Azevedo Júnior 2007: 59). A cegueira de nascença não decorreria necessariamente da culpa da geração anterior, mas antes de uma pena decidida no momento em que, como nos afiança o relato do *Genesis*, a transgressão voluntária de Adão e Eva e o conhecimento do pecado condenariam todos os seus descendentes – “abriram-se os olhos aos dois e, reconhecendo que estavam nus, prenderam folhas de figueira umas às outras” (Gn 3, 7).

A este passo regressaremos adiante; no contexto da cegueira que temos vindo a expor, a involuntária, importa reforçar que a sua existência como um mal se verifica desde logo na sua inconformidade com o que é a regra por não ocorrer devido a um agir particular, sendo antes algo inerente à própria condição humana desde o pecado original: o agir voluntário do primeiro casal criado por Deus criou a transgressão do pecado. Na liberdade da volição estaria ainda, de acordo uma vez mais com Jacques Maritain a propósito de São Tomás, um nada na consideração da regra, “uma pura ausência, um puro nada, mas que se localiza na raiz própria da má ação” que necessitaria do próprio homem e da sua iniciativa para o produzir e que nele reside em potência (Maritain 1948: 299). A liberdade faz-se o ponto de partida do mal, mas na condição indispensável da existência do próprio ser na medida em que nele existe um nada ontológico pronto a materializar-se no ato voluntário. Maritain ilustra expressivamente esse paradoxo quando afirma que, nesse contexto, “a vontade *niiliza*” (*idem*: 301).

Refletir sobre um outro tipo de cegueira, a voluntária, a partir da perspectiva de São Tomás de Aquino implica conceder ao ser uma dupla presença do mal, mas também um poder criador autónomo cujas fundações assentam na negação. Ao subtrair voluntariamente a visão, o ser entra em queda e reincide na transgressão do pecado original através de um agir que supõe a privação do que Deus naturalmente dispusera segundo a medida; por sua vez, cair na cegueira não deixa de evocar o alcance de uma *dynamis* própria ao ser, atendendo a que o estado de cegueira ontológica seria aquele em que se encontrariam Adão e Eva antes do pecado original: “abriram-se os olhos aos dois” (Gn 3, 7) supõe o desvelamento de algo que Deus desejava escondido; afinal, a serpente prometera à mulher: “Mas Deus sabe que, no dia em que comerdes o fruto, os vossos olhos abrir-se-ão e tornar-vos-eis como deuses, conhecedores do bem e do mal” (Gn 3, 5). A *dynamis* aberta pela ascensão do não-ser a causa primeira mostra-se idealmente eficaz na procura de um regime reconstitutivo da imagem prévia à morte que a cegueira simbolicamente atualiza.

A privação da visão não subtrai ao ser a imagem, antes lhe altera o regime em que ela lhe acede, do percetivo para o interior do não-ser que nele permanece desde o início dos tempos. Os comentários de Santo Agostinho às palavras da serpente no *De Genesi ad litteram* (Agostinho de Hipona 2001, XI, 31: 40-41) apontam no sentido de, com a

desobediência, o corpo de ambos ter passado de um corpo animal suscetível de se tornar espiritual para um corpo de morte. Por outro lado, ao acreditar que Adão e Eva não poderiam estar literalmente cegos antes do pecado original, mostra-se mais evasivo quanto à expressão “os vossos olhos abrir-se-ão”, deixando o seu sentido hermeneuticamente ao critério do leitor: “lectori considerare permisit” (*idem* XI, 40: 296). Já quanto à passagem posterior de Gn 3, 7 o sentido parece ser o metafórico: “eles abrem-se no sentido em que os nossos primeiros pais viram e compreenderam algo a que antes nunca tinham prestado atenção” (*idem* XI, 40: 299). A visão de Adão e Eva não conserva, pois, um estatuto idêntico antes e depois da queda, tendo em conta que a sua natureza antes do pecado não era voluntária e que viviam entre os restantes animais, dispendo em si de um nada ainda carecendo de revelação. A sua cegueira encontra-se latente, o que significa que os seus olhos viam algo que intelectualmente não apreendiam. Estando efetivamente nus, a nudez fazia parte deles e consistia ainda num nada perante o qual estavam cegos. A este tópico voltaremos adiante; interessa para já reforçar que, estando no Paraíso, Adão tinha um corpo animal e na sua mente um corpo espiritual – “*spiritualis erat mente, quamvis animalis esse corpore*” (*idem* VI, 28, 39: 110), tendo ele e os seus descendentes perdido este último com o pecado e a morte.

À Revelação, neste sentido, não podemos deixar de encontrar uma condição de resgate; também ela age em devir quando a imagem apocalíptica se subtrai ao tempo e aponta para direções irreduzíveis porque eternamente adiadas. Se no Fim dos Tempos, tal como no Éden, estará uma vez mais a Árvore da Vida (na verdade, várias) e “nunca mais haverá ali maldição” (Ap 22, 3), o cego converte-se no ser especial capaz de potenciar a reconstrução edénica das imagens originais a partir do nada.

A questão com que finalizámos o ponto anterior merece, por conseguinte, uma reformulação: para o cego, ver a Última Imagem seria como rever a Primeira Imagem?

## 2.

De facto, como seria a Primeira Imagem? E, sobretudo, que tipo de visão seria capaz de a apreender? Se ao cego está reservada uma potência derivada da privação, a circunstância em que ocorre privilegia diferentes regimes de visão.

Retomemos a conhecida tripartição dos tipos de visão no livro XII do *De Genesi ad litteram*; a primeira espécie faz-se pelos olhos, com a ajuda dos quais o homem junta as letras (visão corporal); a segunda, pelo espírito humano (*spiritus hominis*), com a qual podemos representar o nosso próximo mesmo que ausente (visão espiritual); a terceira (visão intelectual), a da intuição da alma intelectual (*mens*) (*idem* VI, 15: 349; VII, 16: 351). Santo Agostinho não deixa de destacar a natureza metafórica deste esquema ao mesmo tempo que lhes aponta diferentes aceções. A palavra “espírito” está relacionada, por exemplo, com a alma racional, onde se acolhe o “olho da alma” (*oculus animæ*) com o qual é possível a imagem e o conhecimento de Deus (*idem* VII, 16: 355); quanto à *mens* (relativa à alma intelectual), trata-se de uma forma de olhar de compreensão que é próprio do profético por supor a interpretação (*idem* IX, 20: 358-9). O exemplo dado é o de José e o sonho do Faraó: a visão espiritual deste último foi afetada em sonhos, mas a visão intelectual coube ao primeiro: “consequentemente, num estava presente a língua, no outro a profecia; no primeiro [Faraó] estava a imaginação das coisas, no segundo a interpretação das imagens” (*idem* IX, 20: 359). Um pouco mais adiante, completa: “o maior dos profetas é aquele que tem o privilégio de um duplo dom: o de ver em espírito semelhanças entre os signos nas coisas corporais e o de as compreender pela penetração da inteligência” (*ibidem*).

A privação da visão corporal no cego fá-lo dirigir-se para o segundo estágio da hierarquia das três visões: para que a imagem de um objeto aceda ao espírito, é necessário que os olhos se tenham afastado do mesmo objeto (*idem* XI, 22: 363). Uma vez no espírito, se a alma que o retém for racional, será transmitido até à inteligência que se encarregará de o compreender. Insistamos no critério da racionalidade, porquanto a visão também é própria aos animais; nesse caso, a imagem transmitida pelos olhos ocupará o espírito do animal, embora não possa prosseguir por não possuir uma alma (*ibidem*). Para o cego, o afastamento da visão do objeto leva-o a concebê-lo no espírito, o que significa ter de encontrar as semelhanças entre signos no domínio da completa ausência e através dessa ausência submetê-las à inteligência. Como se gera a imagem no espírito? Santo Agostinho conta com a primazia do espírito sobre os sentidos ao considerar que não é a visão corporal que causa a produção de uma imagem no espírito, mas é o próprio espírito a fazê-lo,

contando com a antecipação e a memória, numa rapidez admirável (*celeritate mirabili*) em contraste com a lentidão do corpo (*idem XVI, 33: 383*).

Importa referir que Santo Agostinho não ignora o problema da cegueira e sobre ela discursa a propósito da função do corpo nas visões espirituais. As doenças dos olhos ou mesmo a privação da visão não decorrem do cérebro, que dirige a força intencional do sentir, mas de um bloqueio (*obstaculum*) que o corpo propicia em relação ao exterior. O exemplo usado é o dos cegos que conseguem ver durante os sonhos, comprovando que nesse estágio a força intencional (a *intentio*) se queda pelo cérebro e o cego pensa ver imagens de corpos reais (*idem XX, 42: 399*). Existindo o *obstaculum*, o cego não deixa de ter o sentido da visão, aprendendo a distinguir entre os corpos que efetivamente não pode ver e as imagens dos corpos representadas na sua imaginação.

Se a visão do *spiritus* e da *mens* dominam o cego, pensemos agora sobre a possibilidade de representação da Primeira Imagem. Para determinarmos a sua natureza, socorramo-nos uma vez mais de São Tomás de Aquino quando afirmava, logo no início do tratado sobre o ser e a essência, que devemos aceder ao conhecimento das coisas anteriores a partir das posteriores (Aquino 2000: 38); apontaríamos neste sentido para a Última Imagem, a que textualmente se encontra no Apocalipse na versão joanina e que diz respeito às árvores plantadas ao longo das margens do Rio da Vida (Ap 22, 2).

Independentemente da interpretação alegórica do discurso quanto à caracterização da vinda da Jerusalém celeste, há de facto a sensação de ponto de chegada ou de um ciclo que reencontra a sua origem. O rio brota do trono de Deus no meio de uma praça ou circunscrição paradisíaca como outrora havia sido descrito o Éden donde manavam os quatro rios que os atlas medievais se esforçaram por representar a oriente, recordando ao cristão a promessa desse reencontro. Como referia Jean Delumeau, a felicidade das origens, na religião judaico-cristã, deve ser reconquistada pelo homem através da sua familiaridade com Deus e na ausência da morte: “a sua marcha para a ‘terra prometida’ permitir-lhe-á, se se submeter à lei divina, voltar a encontrar de maneira definitiva, no paraíso escatológico, os bens que só de maneira precária ele possuía no jardim do Éden” (Delumeau 1994: 12-13). Reencontrando-o, o homem parece recuperar as imagens do que lhe havia sido outrora familiar num jardim ainda deserto de outros homens. Reencontrar talvez possa significar

aqui fazê-las refluir a partir de um nada que lhe é constitutivo e que se situa na *mens*, como atrás fizemos notar.

Como ler, deste modo, o *miraculum* da cura do cego em Betsaida, episódio do qual retirámos a epígrafe para este ensaio: “Vejo os homens; vejo-os como árvores a andar” (Mc 8, 24)?

De facto, a cura do cego narrada em Mc 8, 22-26 produz-se por etapas, como se, no processo até ultrapassar o *obstaculum* à exterioridade, a sua visão aturdida fosse lentamente conquistando a nitidez. Num primeiro momento, porém, após o que poderia ser descrito como um *flash*, o cego descreve a Jesus o seu aturdimento através de um símile bastante expressivo, o da comparação dos homens com árvores a andar. É então que Jesus apõe de novo as mãos e o *miraculum* se consuma, passando o cego a ver “todas as coisas com nitidez, mesmo de longe” (Mc 8, 25). O aturdimento da primeira visão apresenta-se não apenas como *dynamis*, mas sobretudo como *teras*, se pensarmos que nessa referência entre o que é próprio ao homem e o que não é próprio à árvore o cego desvela a última como um *semeion* topográfico próprio do Éden, “bem precário” da origem prometido no Apocalipse para um fim eternamente adiado. O símile introduzido, por outro lado, assenta na ordem do prodígio quando retém na associação efetuada (na imagem que retém após o *flash* e que expressa pela palavra) uma ilusão teratológica, a do homem feito árvore. A visão aturdida combina, nesta interpretação, o que está no regime do não-ser e que assoma ao espírito e um elemento de prodígio cuja natureza feita imagem também se encontra sob o mesmo regime. Neste âmbito, a imagem aturdida poderá ser o que Giorgio Agamben considerava um “ser especial”, um dar-se a ver inteligível – “especial é o ser que coincide com o seu tornar-se visível, com a sua revelação” (Agamben 2006: 78). Comunicando a sua própria comunicabilidade (*idem*: 82), essa primeira imagem que se impõe na visão aturdida dá-se à contemplação na sua contingência.

Poderá então a descrição na visão aturdida do cego de Betsaida abeirar-se da *theoria*?

### 3.

Para o poeta e ensaísta Fernando Guerreiro, o modo teórico enquanto visão reflexiva sobre o dizer poético não surge apenas na obra em discussão, *Teoria da Literatura* (1997), sendo um dos temas recorrentes na sua produção. Importa referir que, nesta poética, a noção de “obra” aparece como consequência de um caminho bordejado pela multiplicidade de reflexões, entre as metaliterárias, estéticas, artísticas ou filosóficas. No texto de apresentação do autor na antologia *Poesia Digital – 7 poetas dos anos 80*, Luís Adriano Carlos considerava-a “uma das mais importantes meditações poéticas da literatura contemporânea sobre a ontologia e a teleologia da arte de dizer, operando uma feliz transposição genológica do seu trabalho ensaístico para o campo da poesia” (Carlos 2002: 13), destacando nesse caminho um percurso que partiria de um contexto crítico para o poético sem objetivos estritamente miméticos. De facto, como assinalava o crítico, se aristotelicamente estamos perante formas de *poiesis*, de um fazer a partir de algo reconhecível, as mesmas permanecem no âmbito de uma teleologia de base meditativa em que o apontamento metacrítico se oferece a par da exigência de ficcionalização daquilo que é dado à revelação. As palavras poéticas, mais uma vez, são seres especiais que, na sua autonomia parasitante, comunicam a sua visibilidade a partir de uma matriz antropológica. Afirma-o, por exemplo, um dos fragmentos de *Teoria do Fantasma*: “Poesia é o nome que eu dou a certas perturbações que em mim provocam as palavras e de que eu sou o local de encontro, o hospedeiro e o portador” (Guerreiro 2011: 29). O que disto resulta é uma proposta refratada em várias propostas, sendo porventura a dos limites uma das mais perseguidas, como observaremos.

A *theoria*, de facto, mostra-se um desses outros pontos de interesse a que não devem passar despercebidas as três obras que, de momento, comunicam nos seus títulos esse fascínio: *Teoria da Literatura* (1997), *Teoria da Revolução* (2000) e *Teoria do Fantasma* (2011). O termo, porém, não pretende denotar uma circunstância de leitura com pretensões de cientificidade (a *theoria* por oposição à *praxis* ou a teoria como determinação das propriedades do texto literário), dado que remete para um objeto de contornos sempre contingentes. Manuel Frias Martins expunha a este propósito o “equivoco infeliz” suscitado pelas contínuas abordagens da teoria exclusivamente a partir da sua etimologia grega (o

*theorein* como um “ver” no sentido contemplativo, algo semelhante à visão intelectual). Para o investigador, importa não confundir este aspeto, que entende como o modo teórico, com a teoria enquanto projeto dele resultante através da observação de recorrências que possibilitariam a identificação de princípios gerais aplicáveis a uma “escrita artística” (Martins 2003: 26). Acontece, todavia, que esse projeto deve contar com a mutabilidade da própria realidade literária (e muitas vezes do seu estatuto) sujeita a condições variáveis como o tempo, o lugar ou a circunstância. Por este motivo, como realidade acrescentada, a literatura “coloca ao investigador problemas com que o cientista se não confronta quando constrói uma teoria explicativa (...). Por outro lado, é hoje dificilmente aceitável a ideia de uma neutralidade objectiva por parte do investigador que estuda a realidade literária” (*idem*: 27).

A questão lançada no último enunciado da citação, o do envolvimento ativo e direto de um intérprete, decorre da referência aos trabalhos de Paul de Man sobre o questionamento da neutralidade a propósito da abordagem ao literário. Exemplarmente, em *Blindness and Insight* (1971) essa neutralidade é comprometida pela natureza retórica do texto literário em que cada parte do sistema texto-leitor-crítico apresenta zonas de cegueira que por vezes confundem os restantes membros do mesmo sistema (de Man 1999: 163). O artigo em que o refere, dedicado à leitura de Rousseau de Jacques Derrida, concentra-se na questão da visão do crítico quando se vê dominada pela eficácia paradoxal de uma visão cega que caracteriza nos termos que a seguir recordamos:

O ponto de vista só existe para um leitor na posição privilegiada de ser capaz de observar a cegueira enquanto fenómeno de direito próprio – sendo a questão da sua própria cegueira uma das que por definição é incompetente para colocar – e assim ser capaz de distinguir entre enunciado e significado. Tem de desfazer os resultados explícitos de uma visão que só se consegue aproximar da luz porque, sendo já cega, não tem de temer o poder dessa luz. Mas a visão é incapaz de relatar corretamente as suas percepções no decurso da sua viagem. (*idem*: 131)

A tese prossegue na ordem do divergente: a possibilidade de o crítico afirmar algo que o texto não diz é complementada com o ato de o texto dizer algo que não quer dizer; daí resultará, a partir dessa “visão errónea”, uma produtividade fundamental: “os momentos



em que os críticos mostram maior cegueira em relação aos seus pressupostos são também os momentos em que obtêm os seus melhores pontos de vista” (*idem*: 133, 134).

#### 4.

O direito próprio da cegueira apresenta-se como ponto de instabilidade no sistema ao potenciar a contingência e ao desafiar a neutralidade dos seus intervenientes. O questionamento do que é dado à visão releva a criatividade surgida do não-ser à custa do sacrifício da luz. A abertura dos olhos faz-se da ausência para a imagem aturdida, abalada desde os seus fundamentos por uma *dynamis* que acompanha o *teras*, a energia miraculosa que continuamente a transforma em prodígio. Em *Teoria da Literatura*, o símile usado pelo cego de Betsaida reescreve-se no início do poema “A vontade de ler” para dar conta da insuficiência do real em fazer-se representar pelas palavras:

Tal como nos cegos se elogia o pressentimento do destino  
que neles tantas vezes substitui a experiência da vida, também  
na escrita não há real bastante que às palavras se agarre para  
nelas depositar a evidência de um sentido. Então, no interior  
do poema, as rimas sustentam-se de um real que já se ausentou  
de qualquer figura reconhecível do discurso. (Guerreiro 1997: 28)

A escrita como cegueira reflete a condição da ausência de um real em desmesura que se confronta com os limites da palavra, premissas que Fernando Guerreiro prolonga através do acolhimento dado à mundividência romântica em *Teoria da Literatura*. A presença de autores do romantismo alemão ou de tópicos estéticos associados ajudam-nos à reconstituição de um percurso voltado para repercutir a insuficiência em alcançar o sublime (a elevação poética) sem as palavras. Em “Zawngsvorstellung” [obsessão, ideia fixa], os versos iniciais captam esse desejo: “Se pudesse, recomeçava por um mundo sem palavras / onde se ouvisse o mar de encontro ao sentimento – / drenando uma superfície de que não conseguia / aperceber o fundo. Talvez assim a poesia redescobrisse alguma da sua energia primitiva” (*idem*: 18). O recomeço implicaria um novo *Genesis* que muito deve à nostalgia originária de um filósofo idealista como Schelling algumas destas imagens. Desse fundo que é escuridão, a palavra é ainda uma visão ausente preterida pelo som exterior ao

entendimento; afirmava o filósofo: “é somente da escuridão daquilo que não tem entendimento (do sentimento, da nostalgia, essa matriz soberana do conhecimento) que desperta o pensamento luminoso” (Schelling 1993: 65).

É dessa fase de cegueira que é o fundamento do espírito para o nascimento da luz que o mesmo acrescenta um segundo princípio de obscuridade, o do Mal, que mais não é do que “o fundo originário da existência, e, na medida em que luta por se atualizar num ser engendrado, não é senão, mas num grau mais elevado, a potência do fundo que está em ação na natureza” (*idem*: 86). No entanto, como fundo, serve para o Bem se configurar com as suas próprias forças para que Deus esteja nele como algo de independente. O Mal, na concepção de Schelling, distingue-se do sentido da privação discutido por São Tomás numa cosmologia que no idealismo coloca o homem na posição central da perfeição; sendo ele a mais perfeita de todas as criaturas, é ela a única capaz de o partilhar (*idem*: 75), exigindo um tipo de perfeição que deriva da sua força. Por esse motivo, “o fundamento do Mal deve, portanto, residir não em qualquer coisa de positivo em geral, mas, antes, no positivo mais elevado que a natureza contém [...] dado que se encontra no centro ou na vontade originária do primeiro fundamento, claramente manifesto” (*ibidem*).

Certo é, no entanto, como anuncia com a citação inicial de Hölderlin no poema “Holzwege. Os trilhos da poesia”, que “o que permanece é fundado pelos poetas” (Guerreiro 1997: 17), mas logo em seguida vem recordar a sentença da sua insuficiência na alusão à expulsão do Éden: “e no entanto, / o caminho que os poetas melhor conhecem, é o do exílio. / Desde há muito expulsos do paraíso, o convívio com os anjos / tornou-se a sua primeira experiência que os resguarda, / talvez, de um prematuro suicídio” (*ibidem*). A imposição desta saída conferiu-lhe a ausência e o distanciamento desse momento em que Bem e o Mal não entravam em confronto dialético ou se instituíam em versões da moral, assim como se terá perdido o sentido de elevação que a crítica romântica, através da revalorização do sublime, pretendia recuperar. Na obra em questão, mostra-se um tema particularmente pertinente por suscitar esse confronto entre a expressão pura, feita a partir da ausência em direção à elevação, e a expressão mediada pela palavra. O poema “Crítica do Sublime” retoma a posição kantiana da sua desmesura terrível, apreendida enquanto visão assomando ao espírito sem a intervenção de qualquer dispositivo retórico:

[...] Kant, contudo, sustentava a hipótese de um sublime pensado na ausência de qualquer mediação representativa: não nomearás, não figurarás – de forma a que, sem perder a aura, em ti se levante a presença de um comentário inaudito. Para ele, assim como Gewalt [violência] se distingue de Macht [força], também o poder do sentido não se confunde com a força do espírito – e esta, só como Terror exerce a sua lei sobre o indivíduo. Claro que há poemas que nunca se chegam a escrever – sempre demasiadas palavras no lugar do que nunca devia ser dito –, mas talvez seja desta ilusão que a poesia sempre tenha subsistido. (*idem*: 16)

O sublime, de acordo com Kant (II, 75: 137) na *Crítica da Faculdade do Juízo*, dá-se a conhecer pela grandeza, mas não constitui propriamente um objeto por poder ser encontrado em objetos sem forma nos quais se represente uma ideia de ilimitação. A sua vertente emocional impõe que exista no mundo das ideias sem uma forma sensível específica. A contemplação será algo mais próprio do belo, procurado fora do sujeito, a que sublime contrapõe um efeito a ser procurado no interior de cada um. Na natureza, a sua representação é dinâmica e o seu movimento comparável a um abalo; ao configurar-se como excessivo para a faculdade da imaginação, é um “abismo, no qual ela própria teme perder-se” (*idem*: 154). No seu sentido matemático, lê-se como uma impotência por parte do sujeito, pois “o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos” (*idem*: 145). Essa faculdade do ânimo não seria, contudo, o terror a que se reportam os versos de Fernando Guerreiro, mais consentâneos com a versão de Edmund Burke, e a do prazer suscitado pelo estímulo nos limites dos nervos e das paixões pela ameaça contínua ao indivíduo. Ambas coincidem nesse ponto de valorização emocional através do abalo ou arrepio quase instintivo que, provindo da visão, devolvem ao ser imagens de aturdimento. O sublime intervém, por conseguinte, na visão apocalíptica e não haverá melhor lugar para contemplar a Última Imagem do que a montanha.

## 5.

A paisagem romântica representa reiteradamente a montanha, que para Kant constituía um exemplo de sublime. A elevação desde os fundamentos suscita paradoxalmente a experiência do perigo e a aproximação ao paraíso, a caminhada em direção ao sol, mas também o caminho para a rarefação do ar e para a apneia. A ascensão torna-se alucinatória e do alto da montanha sublime a visão consome-se no aturdimento.

*O Caminho da Montanha* (2000) é o título de uma obra de Fernando Guerreiro dedicada ao estudo da paisagem da estética, nomeadamente a relação entre a representação da natureza e do real (a montanha) na literatura a partir da leitura de autores e pintores dos séculos XVIII e XIX. Como livro de ensaio, recupera textos de 1998 e ainda, na última secção, poemas sob o título global de “A Visão do Abrigo”, escritos entre essa data e 1996, contemporâneos da edição de *Teoria da Literatura*.

Desta obra interessa-nos começar por destacar o modo negativo como a montanha (os Alpes constituem o exemplo a estudar) havia sido percebida até ao século XVIII e à sua associação ao sublime por parte de autores ingleses como Pope ou Addison; assumida como um “não lugar”, a montanha constituiu no imaginário europeu um local maldito, povoado de monstros e demónios, o reverso da Criação ou a excrescência informe resultante do Dilúvio, a representação de um mundo tornado ruína (Guerreiro 2000: 66-67). Esteticamente, o desenvolvimento de um novo sentimento da paisagem atribuiu à ideia de grandeza vertical um valor de sublime, despertando na mente o “delightful horror” a que se referia Burke. Fernando Guerreiro destaca-lhe ainda as consequências do jogo de dois eixos, o vertical e o horizontal, em que a grandeza dominante se vê complementada pela extensão (a horizontalidade), esta com implicações no ângulo de visão por conduzir à desfocagem do olhar (*idem*: 70). A verticalidade, por sua vez, supõe não apenas o cume (muitas vezes turvo, envolto em nuvens), mas ainda o abismo, a direção do olhar para a vertigem; os dois eixos, como refere, conduzem à ideia de um sublime da profundidade, caracterizado pela “involução das formas” e por uma estética do informe ou da não-forma, consentânea com o carácter ruinoso que lhe fora atribuído.

Considerando-o como conducente ao desastre, o sublime da montanha é “um sublime absoluto, fora do tempo e do espaço (do real), e logo não transitivo” (*ibidem*); essa

não transitividade levanta por si a dificuldade da sua representação; as palavras ou a pintura não conseguem sujeitar ou exceder a desmesura do inumano ou diferir imagens que comuniquem a pseudo-imagem de real de que a montanha como sublime absoluto está destituída. A poesia, à semelhança da pintura, depara-se com o risco se instada pelo apelo da subida à montanha: ao nível da visão, o paraíso que pretende rever pode na verdade tornar-se o caminho para a Última Imagem – “A subida da montanha arrisca-se, deste modo, a desembocar na visão catastrófica e escatológica do seu fim: a de um mundo em ruínas” (Guerreiro 1997: 76). O poema “Spectateur du Nord” parece avisar-nos quanto a essa possibilidade:

Ao contrário do que dizem a poesia nem sempre resulta de uma experiência directa do abismo. Querem então que a subida da montanha aos nossos olhos não se confunda com a antevisão esperada do paraíso?! Talvez por isso nos aborrecemos tanto com as poéticas do nosso tempo – com a sua insistência em fazer do Belo uma abstracção absurda e sempre reflexiva. Com efeito, para nós, poetas do fim do século, as palavras a brotar fazem-no sempre das regiões mais baixas do espírito: geysers do absoluto, os seus silos não residem nos céus mas nas terras mais desbravadas da planície. Que sabem os filólogos das reservas da montanha que nos amenizam o caminho para o precipício? Dos seus ritos e usos? Por vezes, quando chega a tempestade, uma toalha sobre a mesa pode-nos defender das vergastadas do destino. Ao subir à montanha, ninguém esquece o Horror que nos sonhos se tinha projectado à sua frente. Ou abandona a condição humana pela contemplação poética da superfície. Todos aspiram por uma nova estaca na subida. Mesmo os que cegaram, sabem que versos são estepes que os prolongam para dentro em plena conjectura. (*idem*: 26)

O poema resultará num interessante exercício de *theorein* se o decidirmos encarar como um desafio cheio de pequenos e grandes riscos. De facto, se é certo que nele o reconhecimento de certos sinais propicia ao leitor a sensação de segurança, a sua cegueira leva-o a confrontar-se com uma leitura sempre parcial da desmesura que é o poema; para o crítico, a visão dá-se sem a completa nitidez, assim como para o poeta a palavra nunca será algo suficiente. Sabemos que “Spectateur du Nord” é o título de um jornal fundado em Hamburgo nos finais do séc. XVIII (1787 a 1803), especialmente influente junto da comunidade dos emigrados da Revolução Francesa, o que nos levaria a supor as “poéticas do nosso tempo” ou os “poetas do fim do século” dirigidas a um contexto específico de questionamento da abstração contemplativa do Belo e do desenvolvimento do sublime. Contemos, porém, com o poema como um exercício de reflexão sempre atualizável sobre o apelo da subida à montanha, em que o pensamento do alto comporta grandes riscos e em que o abandono do humano comporta uma alteração no regime da visão. A subida, como nele é referido, pode suscitar a “antevisão esperada do paraíso”, mas porventura numa versão iminente apocalíptica, como se os círculos de Dante se houvessem invertido e o paraíso fosse recuperado a partir da posição do inferno. O cume é um lugar de revelações; em *Regresso ao Paraíso* (1912), Teixeira de Pascoaes fazia Adão, a partir do alto da serra, descobrir “nos grandes panoramas, / Íntimos parentescos, semelhanças / Com a antiga Paisagem da Inocência...” (Pascoaes 1923: 130-131). O caminho para a montanha é a revelação de uma perspectiva de poesia semeada de riscos e carente de um regime de visão progressivamente aturdida, dirigida para o inumano, abalada desde os fundamentos até essa indiscernibilidade entre o real e a alucinação, como o cego de Betsaida provisoriamente haveria experimentado num *flash* que porventura a *dynamis* de Cristo lhe proporcionara desde esse fundamento (a árvore como resto desse fundo, transformada em homem em movimento): “como asas, as palavras desflasham no espaço – lágrimas que nos caem nos lábios ou cápsulas logo abandonadas / de absoluto” (Guerreiro 1997: 21).

## 6.

Citamos, para concluir, um dos fragmentos (nº 58) de *Teoria do Fantasma*. Neste, a montanha aparece a propósito das experiências do alpinista João Garcia, que o autor

convocara na nota de edição de *O Caminho da Montanha*<sup>3</sup> e que viria a reaparecer em *Caminhos de Guia* (2002), o livro que, de acordo com a informação do autor, vinha encerrar o ciclo iniciado com *Teoria da Literatura* e que incluía *Outono* (1998), *Gótico* (1999) e *Grotesco* (2000).

Um desflashar alucinado de imagens, predominantemente paradigmáticas, sem laços (nós) na cadeia (a corda de subida?) que as liguem entre si, mas que constituem a nova realidade que a partir de então nos estrutura. Trabalho (na) vertical. E talvez essa seja uma definição (aproximativa) possível da poesia: uma prática metamórfica de alteração e produção da realidade, executada – mas não unicamente – pela linguagem no momento dissociativo do risco (salto?) em que é produzida (na leitura e na escrita). Pela mesma razão, subir sem oxigénio a montanha refere bem a escassez de ar (significado) entre as palavras (frases) que, no poema, a partir de certa altura, se experimenta e vive. Alucinações pobres, rarefeitas, do nada (ou quase-nada). (Guerreiro 2011: 27)

O fragmento, explica-no-lo logo de início Fernando Guerreiro, é convocado para apresentar a analogia entre o processo associativo do pensamento do alto (da montanha, segundo João Garcia) e o da poesia. Sendo aqui trabalho na verticalidade, o poema vai perdendo a acuidade da visão e o controlo do real, produzindo pelo esforço de quem se vai confrontando com a vertigem e com a hipoxia um novo devir de realidade, perturbada nos seus fundamentos, mas não abandonando a nostalgia desse real que lhe serve de fundamento (apesar de tudo, a nostalgia do paraíso, esse que, como Schelling pretendia, também inclui o Mal por se encontrar “na vontade originária do primeiro fundamento”). Como visão aturdida, a imagem no poema dissocia-se e nesse estremecimento concebe uma alucinação de real que, sendo um nada, revela muito mais do que a simples contemplação. Como linguagem, tende à rarefação, ao desaparecimento, ao velamento, ao que está eternamente adiado à visão; um dos poemas de *Caminhos de Guia* levantava a interrogação sobre o poema das alturas, “tão rarefeito de sons” – “A grande tradição, sabia-o – / *Poesie* e não *Dichtung* –, / é a da morte: não a do Ser, / mas a do seu uso / já exaurido e ventríloquo” (Guerreiro 2002: 10). A contemplação prossegue perante o que está velado e que resiste ao desvelamento.

Assim compreendida, a poesia é um permanente lugar de perigo; como *pharmakon* (pelo que nunca excluindo a sua natureza dúplice e oscilatória), tende a catalizar/inibir a

mais terrível das hipóteses, a do regresso de um real hebefrenizado (perturbado) na sua incomensurabilidade sem mediação. Leia-se, para concluir, o último poema de “Geluras”, a “sequência de João Garcia” em *Caminhos de Guia*, momento em que o alpinista descreve à mesa a experiência da descida:

[...] À sua frente,  
bocados de carne que o real  
atirara sobre a mesa à espera  
de que a arte, pelos seus compromissos,  
os pudesse recuperar para  
um museu de horrores da literatura [...]  
Ao fim e ao cabo, uma troca  
de monstruosidades em que,  
pela palavra, se acredita  
possuir um corpo glorioso  
de que qualquer ideia de dor  
tivesse sido excluída. (*idem*: 82)



## Bibliografia

Agamben, Giorgio (2006), *Profanações*, tradução de Luísa Feijó, Lisboa, Edições Cotovia.

Agostinho de Hipona (Santo) (2001), *La Genèse au sens littéral en douze livres (VIII-XII)*, tradução de P. Agaësse e A. Solignac, Paris, Institut d'Études Augustiniennes.

Aquino, São Tomás de (2000), *O Ente e a Essência*, tradução de Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget.

Azevedo Júnior, Napoleão Schoeller de (2007), "O mal no universo segundo São Tomás de Aquino", dissertação de pós-graduação em Filosofia, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, <http://hdl.handle.net/10183/13084> (último acesso em 28/03/2015).

Bíblia, Português. *Bíblia Sagrada*, 19ª ed., tradução do Instituto Bíblico, Lisboa, Difusora Bíblica.

Carlos, Luís Adriano (2002), "A poesia na era digital", in *Poesia Digital – 7 poetas dos anos 80*, Porto, Campo das Letras: 7-17.

de Man, Paul (1999), *O Ponto de Vista da Cegueira*, tradução de Miguel Tamen, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.

Delumeau, Jean (1994), *Uma História do Paraíso*, tradução de Teresa Perez, Lisboa, Terramar.

Derrida, Jacques (1997), *De um Tom Apocalíptico Adoptado Há Pouco em Filosofia*, tradução de Carlos Leone, Lisboa, Vega.

Driscoll, John T. (1911), "Miracle", *The Catholic Encyclopedia*, vol. 10, Nova Iorque, Robert Appleton Company, <<http://www.newadvent.org/cathen/10338a.htm>> (último acesso em 28/03/15).

Focillon, Henri (1993), *Arte do Ocidente – a Idade Média Românica e Gótica*, 2ª ed., tradução de José Saramago, Lisboa, Editorial Estampa.

Guerreiro, Fernando (1997), *Teoria da Literatura*, Lisboa, Black Son Editores.

- (2000), *O Caminho da Montanha*, Braga, Angelus Novus.
- (2002), *Caminhos de Guia*, Lisboa, Black Son Editores.
- (2011), *Teoria do Fantasma*, Lisboa, Mariposa Azul.
- Kant, Immanuel (1998), *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Kuiava, Evaldo / Zevallos, Verônica (2010), “A escrita e o phármakon: um estudo a partir da desconstrução derridiana”, *Artigos do V Congresso Internacional de Filosofia e Educação*, Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, [http://www.ucs.br/ucs/tplcinfe/eventos/cinfe/artigos/artigos/arquivos/eixo\\_tematico8/A%20escrita%20e%20o%20pharmakon%20um%20estudo%20a%20partir%20da%20desconstrucao%20derridiana.pdf](http://www.ucs.br/ucs/tplcinfe/eventos/cinfe/artigos/artigos/arquivos/eixo_tematico8/A%20escrita%20e%20o%20pharmakon%20um%20estudo%20a%20partir%20da%20desconstrucao%20derridiana.pdf) (último acesso em 21/06/2015)
- Maritain, Jacques (1948), “Saint Thomas D’Aquin et le problème du Mal”, in *Le Mal Est parmi Nous*, Paris, Librairie Plon, 279-306.
- Martins, Manuel Frias (2003), *Em Teoria (a Literatura) – In Theory (Literature)*, Porto, Âmbar.
- Pascoaes, Teixeira de (1923), *Regresso ao Paraíso*, 2ª ed., Porto, Renascença Portuguesa.
- Schelling, F.W.J. (1993), *Investigações Filosóficas sobre a Essência da Liberdade Humana e os Assuntos com Ela Relacionados*, tradução de Carlos Morujão, Lisboa, Edições 70.
- Zambrano, María (1994), *Os Sonhos e o Tempo*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Relógio d’Água.

**Francisco Saraiva Fino** é licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade do Porto e Mestre em Criações Literárias Contemporâneas pela Universidade de Évora. Atualmente é doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de Évora. É investigador do Centro de Estudos em Letras (CEL) da mesma instituição e membro das Comissões de Espólio e de Edição do poeta Daniel Faria. Tem centrado as suas investigações nos domínios da literatura portuguesa e da teorização, nomeadamente da poesia moderna e contemporânea e suas relações com outros discursos artísticos. Publicou ensaios e resenhas em revistas nacionais e internacionais e é responsável, entre outras, pela edição crítica de *O Livro do Joaquim* de Daniel Faria (Quasi Edições, 2007).

## NOTAS

---

<sup>1</sup> O termo é aqui usado na dimensão instabilizadora de signo de sentido ambivalente. Oscilando entre remédio e veneno, o seu significado foi desenvolvido por Jacques Derrida em *A Farmácia de Platão* a propósito da escrita e da sua oposição à fala. Como signo de resistência, pretendemos considerá-lo análogo à Revelação, neste âmbito no jogo entre a promessa de uma chave interpretativa e a perturbação resultante. Como síntese das posições de Derrida sobre o tema, indicamos o estudo de Kuiava e Zevallos (2010), cuja referência completa se encontra na bibliografia deste trabalho.

<sup>2</sup> Para o aprofundamento das diferenças entre estes conceitos, remetemos para Driscoll, John T. (1911), "Miracle", *The Catholic Encyclopedia*, vol. 10, Nova Iorque, Robert Appleton Company, <<http://www.newadvent.org/cathen/10338a.htm>> (último acesso em 28/03/15).

<sup>3</sup> "Poeta da montanha nosso contemporâneo, refira-se João Garcia que, numa entrevista ao jornal Público em 1999, afirmou: 'Andarmos sem oxigénio a 8800 metros é uma coisa alucinada, tão inumana, (...) estarmos num meio que não foi feito para nós'. Dir-se-ia, a Literatura" (Guerreiro 2000: 147).



## Experiência e Testemunho nas Cercanias do Fim em Jorge de Sena e Edgar Allan Poe

**Lígia Bernardino**

*Universidade do Porto*

**Resumo:** Morte como experiência a superar; morte como tentação que impele ao questionamento: estas são duas perspectivas possíveis que Jorge de Sena e Edgar Allan Poe exploram respetivamente no poema “A morte, o espaço, a eternidade” (publicado em 1963 na obra *Metamorfoses*) e no conto “The descent into the maelström”, publicado em 1841. A proximidade temática não invalida divergências de abordagem, mas reflete o consistente interesse manifestado por estes autores na análise das capacidades humanas e no exercício da inteligência como fator determinante para a sobrevivência. Confrontado com o fim do mundo (e este tanto pode ser uma experiência individual como um acontecimento global), o homem observa, analisa, deduz, reflete. Nestes autores, a morte manifesta-se enquanto *topos* estruturante. Os dois textos abordam experiências nas cercanias do fim, atestando a vontade humana de vencer a morte, numa atitude de vigilância permanente impeditiva de uma verdadeira escapatória à pulsão da morte.

**Palavras-chave:** Jorge de Sena, Edgar Allan Poe, fim, morte, humanidade, experiência, testemunho, sobrevivência

**Abstract:** Death as an experience to overcome; death as a temptation pressing for further inquiries: these are two possible perspectives Jorge de Sena and Edgar Allan Poe explore respectively in the poem “A morte, o espaço, a eternidade” [“Death, Space, Eternity”], first published in 1963 in *Metamorfoses* [*Metamorphosis*], and “The descent into the maelström”, a short story published in 1841. Theme closeness does not preclude approach divergence. Yet, it shows the consistent focus on human skills and on the use of intelligence as a determinant factor of survival. When facing the end of the world (either as an individual experience or as a global event), man observes, analyses, infers, thinks. In these authors, death stands out as a structural *topos*.

Both texts highlighted in this essay focus on experiences close to the end and attest the human will to surpass death, by keeping a vigilant attitude that, however, prevents an actual escape from death drive.

**Keywords:** Jorge de Sena, Edgar Allan Poe, end, death, humanity, experience, witnessing, survival

*Precária a vida e consentida a morte.  
Quanto eu julguei saber como assim eram!  
Mas não sabia.*

Jorge de Sena

*There is no passion in nature so demoniacally impatient,  
as that of him who, shuddering upon the edge of a precipice,  
thus meditates a plunge.*

Edgar Allan Poe

### **1. Da morte emergir, à morte descer**

O lançamento para a órbita terrestre do satélite Sputnik, em 1957, e a morte da mãe de José Blanc de Portugal levaram Jorge de Sena a escrever, em 1961, o poema “A morte, o espaço e a eternidade”, publicado no livro *Metamorfoses*, em 1963. No segundo verso, lê-se: “Não foi para morrer que nós nascemos” (1963: 355). A invetiva é de denegação: ao longo do poema, Sena afirma a vitalidade humana através da paradoxal e indignada certeza de que o fim é ainda inescapável, residindo o desafio precisamente na projeção de alternativas à natureza proporcionadas pelo espírito humano.

No conto “A descent into the maelström”, de Edgar Allan Poe, escrito em 1841, a fragilidade do homem opõe-se a forças extra-humanas, do que resulta, como último ato glorioso, esperar por uma morte de assombro e contemplação. São três os irmãos pescadores; só o do meio sobrevive, após duro confronto com a morte. Apesar disso,

exclama o sobrevivente: “how magnificent a thing it was to die in such a manner” (1841a: 113).

As obras destes dois escritores pautam-se por um questionamento do desconhecido a conquistar pelo homem. Os dois textos aqui abordados situam-se entre a profecia seniana e a rememoração de Poe, desenvolvendo um discurso escatológico que incita a uma reflexão acerca do fim do homem, numa tensão irreprimível entre a morte e a superação de limites. Sena visa o infinito e a eternidade; Poe almeja a sensação absoluta, que só o momento da morte proporcionará. Os dois antecipam um futuro inescapável mas indeterminado, fazendo-o através de discursos fervorosos, condicentes com o apelo do desconhecido, e disponibilizando-se a uma nietzschiana inversão de todos os valores.

Segundo Frank Kermode, “projectamo-nos – uns poucos e humildes eleitos, talvez – além do Fim, no intuito de ver toda a estrutura, coisa que não podemos fazer do nosso ponto médio do tempo” (1967: 25). Por outro lado, “quando sobrevivemos, conjuramos pequenas imagens de momentos que pareceram fins” (*ibidem*). Os posicionamentos de Sena, no poema “A morte, o espaço e a eternidade”, e de Poe, no conto “A descent into the maelström”, ilustram vivências circunstanciais intensas, mas que, atidas a um tempo, têm consequências nos posicionamentos futuros: a análise do ocorrido permite reflexões acerca da estrutura que determina a existência do homem.

Percebem-se, nestas obras, dois movimentos opostos. Sena proclama que “para emergir nascemos” (1963: 357), numa rejeição da morte que o leva a um desejo de ascensão; Poe destaca a descida no maelström como percurso para uma morte quase certa. Nos dois, porém, a mesma sensação de que existe um momento climático da existência, tornado foco obsessivo das suas obras. Assim, juntar dois autores tão diversos resulta de uma constatação: a morte constitui-se num *topos* estruturante, seja porque é inevitável, seja pela curiosidade que desperta. Nos dois autores, a experiência humana articula-se com uma vontade de prestar testemunho, coletivizando o vivido.

Segundo Luís Adriano Carlos, destaca-se em Sena uma “vivência intelectual”, convertida em “*fluxo vivido* na consciência poética” (1999: 75). Fenomenologicamente, o poeta experiencia uma circunstância concreta e, ao convertê-la num poema, a percepção individual transmuta-se num testemunho que remete para a universalidade da experiência

humana. Decorrente desta perspectiva, Sena rejeita a teoria do fingimento pessoal, por parecer-lhe artificial “assumir extrinsecamente, exteriormente, a multiplicidade vária que, dentro de nós, é uma família incômoda, uma sociedade inquieta, um mundo angustiado” (1960: 725). No mesmo texto, o “Prefácio da primeira edição de *Poesia I*”, Jorge de Sena esclarece:

como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o seja de facto. (*idem*: 726)

Nesta perspectiva, Sena afirma a poesia como advinda de uma experiência humana – individual ou coletiva – que a poesia converte em testemunho. O “drama em gente” (Pessoa 1928: 250) é assim superado pela percepção de que as vivências pessoais se podem transfigurar numa poesia reveladora do mundo que o homem vai construindo. Por isso Sena distingue entre confessionalismo e testemunho, na medida em que entende o processo poético não como expressão de sentimentos de um sujeito de enunciação, que serão sempre “intransmissíveis” (725), mas como “actividade revolucionária” (726) para mudar o mundo. Em palavras de Jorge Fazenda Lourenço, para Sena, “a poesia surge como a demanda de uma subjectividade transindividual, na medida em que ela se institui como uma acção transfiguradora de um sujeito de mundo na sua criação de linguagem” (1998: 120).

Assim, a escrita de “A morte, o espaço, a eternidade”, sendo suscitada pela circunstância de uma morte concreta, referenciável, liberta-se desse acontecimento para assumir-se como ode às capacidades humanas na luta contra a própria morte: o processo é testemunhal, não confessional. Desde logo, o primeiro verso, “De morte natural nunca ninguém morreu” (Sena 1963: 426), amplifica a circunstancialidade que origina o poema, explícita na dedicatória a José Blanc de Portugal. Segundo Luís Adriano Carlos, “o *incipit* traduz uma visão da morte como fenómeno acidental e não providencial” (2002: 426), numa evidência da “atmosfera meditativa e [da] visão espacial do poeta, homem de formação científica e tecnológica” (*ibidem*). Porém, a invetiva para a recusa de uma morte natural e a consideração de que a desistência da vida é uma traição revelam também a preponderância



que a consciência do fim assume na obra seniana, designadamente em *Metamorfoses*. Tal como o pescador de Poe retorna ao local onde quase morreu – e através dele à memória desse momento preciso – também Sena convoca a morte como momento culminante para a superação humana.

## 2. A pulsão da morte

Se o poema de Sena denega a morte do homem, o conto de Poe encara-a enquanto desafio a perder ou a vencer, consoante o maior ou menor domínio de um pensamento lógico-dedutivo. A experiência humana – vista como uma totalidade desde os confins do tempo, em Sena, e como registo individual de sobrevivência, em Poe – atesta a singularidade da morte humana. Escreve o poeta português em “A morte, o espaço e a eternidade”:

Não foi para morrermos que falámos,  
que descobrimos a ternura e o fogo,  
e a pintura, a escrita, a doce música.  
Não foi para morrer que nós sonhámos  
ser imortais, ter alma, reviver,  
ou que sonhámos deuses que por nós  
fossem mais imortais que sonharíamos.  
Não foi. (Sena 1963: 355)

Ao ser um criador de mundos, ao criar Deus, o homem não pode aceitar pacificamente a ideia da morte, donde a revolta pela sua ocorrência, donde a sucessão de negações, reveladoras porém da angústia do fim. A referência nestes versos a diversas expressões artísticas coaduna-se com a ideia de excecionalidade que Sena atribui aos homens, prova evidente de um potencial criativo capaz de gerar deuses. O plural patente em “nós” ilustra a amplificação de sentido deste poema: trata-se aqui de um destino coletivo da humanidade, ambicioso ao ponto de, como defende Francisco Sousa, almejar a uma cosmologia em que “o próprio homem [...] toma o lugar de Deus” (1992: 140).

O pescador do conto de Poe não apresenta tal revolta contra a morte ou contra os deuses. Essa atitude está ausente nas diversas experiências de morte descritas na obra deste escritor. Segundo David Leverenz, “what lingers in the reader’s mind are the sensations

erupting at moments of intensely embodied helplessness” (2001: 111), num exercício de reter e usufruir de cada detalhe que precede a morte:

I had instinctively tightened my hold upon the barrel and closed my eyes. For some seconds I dared not open them – while I expected instant destruction, and wondered that I was not already in my death-struggles with the water. But moment after moment elapsed. I still lived. [...]

Never shall I forget the sensations of awe, horror, and admiration with which I gazed upon me. (Poe 1841a: 114)

Inconformismo inabalável e submissão expectante são assim duas perspectivas que respetivamente Sena e Poe adotam ao prefigurarem a morte. Sena repete, em “A morte, o espaço, a eternidade”, que “para emergir nascemos” (1963: 357); Poe vangloria a capacidade de sobrevivência do pescador no seu confronto com o maelström, experiência única, “such as never happened before to a mortal man” (Poe 1841a: 106). Também esta é uma forma de emergir.

O tom profético de Sena e o apologético de Poe revelam duas maneiras distintas de tributo às capacidades humanas, porque, levadas ao extremo, tentam a sobrevivência impossível. No primeiro, a rejeição da morte resulta de um sentimento de injustiça. Por isso, clama: “É cobardia / que alguém a aceite resignadamente” (Sena 1963: 359). Não se trata apenas de um ajuizamento, mas de um desejo: o da ilimitação da vida humana.

Enunciam-se, pois, duas pulsões divergentes de morte. Segundo Freud, os instintos de autoconservação incitam à sustentação do princípio da realidade, que impede o prazer. Contudo, a mesma força instintiva quer retomar a inércia da matéria orgânica, ou seja, “o organismo quer morrer, mas à sua própria maneira” (Freud 1920: 37). Deste modo, numa perspectiva freudiana, a sobrevivência do pescador de Poe revela os seus instintos de autoconservação, que levam esta personagem a manter a lucidez, apesar da situação desesperada. A recorrência desses momentos através da função de guia adotada após a salvação manifesta o regresso do recaiado. A experiência converte-se em síndrome traumática, sendo os seus cabelos brancos (assim ficam após seis horas de luta no maelström) a prova física desse trauma.

A pulsão da morte presente em “A morte, o espaço, a eternidade” é tão clara quanto negada. Clara para a natureza, prova viva da reconversão da matéria, dado “esse morrer

constante / de vidas que outras vidas alimentam / para que novas vidas surjam que / como primárias células se absorvam” (Sena 1963: 358). A vida orgânica das células indistingue formas, manifestação de pulsares instintivos, que, como defende Freud, correspondem à “expressão da inércia na vida orgânica” (1920: 35). Mas Sena considera que o homem excede a matéria, pois ele deve assumir-se como “o espírito / sempre mais vasto do Universo infindo” (Sena 1963: 359). Por isso nega a morte, assumindo o princípio do prazer. Afinal, a vida humana é também “gozo e é dor e pele que palpita / ligeiramente fria sob ardentes dedos” (*idem*: 358). Assim se manifesta a fruição e a consciência dessa fruição, motivos pelos quais se intensifica a revolta perante a evidência da morte.

Luís Adriano Carlos afirma que “Sena vive intensamente a pulsão da morte implicada no fluxo temático da dualidade *logos-eros*. É seu propósito obsessivo contemplar as revelações da morte” (1999: 172). Estas frases adequar-se-iam a Poe. A proximidade do fim fascina, arrepiando a pele, incita a uma clarividência que tanto aceita a sobrevivência quanto a derrota. Em “A descent into the maelström”, o pescador-guia salva-se. Em “The conversation of Eiros and Charmion”, escrito em 1839, um cometa colide com a terra, destruindo-a. Neste conto, após a morte, no Paraíso, Eiros relata a Charmion rigorosa e detalhadamente a hecatombe. Esta última personagem comenta: “I rejoice to see you looking life-like and rational” (1839: 236). Para Poe, sede de conhecimento e exercício da racionalidade abalam o conceito de morte enquanto fim indesejável.

### **3. Raciocinar o fim**

Nas duas obras abordadas, Jorge de Sena e Edgar Allan Poe propõem-se a uma análise lúcida e veemente do fim. O discurso inflamado de Sena e o hiperbólico de Poe são apenas formas diversas de perspetivar o mundo. As invetivas senianas tendem a uma reflexão filosófica da condição humana, buscando um sentido maior da existência. Revela-o ao afirmar que “não foi só para a morte” (1963: 355) que o homem nasceu: o advérbio “só” expõe o desejo de mais que assola o homem por si idealizado. Poe, por seu turno, opta pela tentativa de explicar o incognoscível através da ciência. Por isso o ensaísta Paul Elmer More destaca no escritor americano “his reasoning powers and his delight in the exercise of logical argument” (1991: 51).

Dos três irmãos pescadores apanhados pelo maelström, o mais novo – deduz-se que mais inexperiente – é o primeiro a morrer, agarrado ao mastro. O mais velho luta pela vida aplicando toda a técnica que a experiência de pescador lhe ensinou, mas nem isso o salva. O irmão do meio sobrevive não por mera sorte, nem por cálculo técnico, nem mesmo pela experiência, mas pelo acerto das cogitações científicas.

Se, como defende Bernard Stiegler, o homem é um ser técnico, se todos os atos humanos têm a ver com a técnica, os três pescadores são seres técnicos, protoengenheiros capazes de ir mais longe do que todos os outros pescadores. Por isso, cada expedição de pesca no cenário terrível do mar nórdico é meticulosamente programada: “we never set out upon this expedition without a steady side wind for going and coming – one that we felt sure would not fail us before our return – and we seldom made a miscalculation upon this point” (Poe 1841a: 110). No entanto, o calculismo não é o fator determinante para escapar à morte, e prova disso é a morte dos dois irmãos.

Ainda segundo Stiegler, “l’homme [...] réalise ce qu’il imagine parce qu’il est doué de raison” (1994: 201). Ora, foi essa faculdade que tornou o pescador num sobrevivente ao desastre. O irmão mais velho soçobra, talvez pela “agony of his terror” (Poe 1841a: 114). Neste, o desespero não se traduz em lucidez, mas em loucura, ao ponto de disputar ao irmão a argola a que este se segura enquanto o barco roda velozmente no maelström: “I knew he was a madman when he did it – a raving maniac through sheer fright” (*ibidem*). Mesmo colocado em risco de vida pelo irmão, o pescador-guia indica-lhe o modo certo de salvar-se. Ao abdicar da ajuda, o pescador mais velho desiste, corporizando “o homem natural que aceita a morte” (Sena 1963: 360).

Talvez este conto de Poe seja uma “alegoria da contemporaneidade” (2006: 20), como defende José A. Bragança de Miranda. Afinal, a escuna afunda-se rotativamente no vórtice como se sugada por um motor, imagem profética da imersão do homem nos domínios da técnica. Poe estava bem ciente dos perigos de uma sociedade industrializada. No mesmo ano em que edita este conto, escreve também “The colloquy of Monos and Una”, que celebra o reencontro de um casal após a morte. Monos, o marido, responsabiliza a poluição pela sua doença e morte: “huge smoking cities arose, innumerable. Green leaves shrank before the hot breath of furnaces. The fair face of Nature was deformed as with the

ravages of some loathsome disease” (Poe 1841b: 574). Não se passa o mesmo em “A descent into the maelström”, conto que reflete um poder da natureza próximo do sublime, mas também perverso ao ponto da destruição, simbolicamente anunciado pelo tenebroso grito do irmão mais velho face à visível aproximação do maelström.

Na parte V do poema “For whom the bell tolls, com incidências do ‘cogito’ cartesiano”, de 1965, e publicado em *Peregrinatio ad Loca Infecta*, em 1969, glosando Descartes, Sena escreve “eu penso: logo sou. Mas sou quem pensa” (513). O pensamento, o raciocínio, surgem convertidos em fundamento que extrai o homem das leis naturais, e isso determinará um posicionamento de revolta quando estas o desafiam. Na parte I do mesmo poema, lê-se:

Nós que não somos naturais, porque  
somos quem nega a natureza, não  
morremos nunca de animais a morte.  
Essa morte primeva, com que acabam  
os que jamais souberam que viviam. (1969: 510)

Por isso, a aceitação pacífica da morte é para este poeta motivo de indignação, o que o leva a uma radicalização do discurso ao ponto de afirmar a humanidade como “esse negar do que / nos liga ainda ao Sol, à terra às águas” (1963: 357). E isso é possível dado o progresso científico, como enuncia o poeta ao comentar que “agora / de tanto que matava se não morre” (358), numa sugestão de que a ciência dá ao homem a possibilidade de extrair-se da natureza. Assim se compreende que, em “A morte, o espaço, a eternidade”, o poeta afirme sermos “esse negar da espécie” (357): seria incongruente considerar os seres humanos enquanto espécie, pois isso implicaria ainda a sua pertença à natureza. A luta pela vida – e essa é, para Sena, uma conquista humana – passa determinadamente pela renúncia ao não-humano.

Nestes autores, cabe sobretudo à ciência comprovar a excecionalidade dos seres humanos. No conto “A descent into the maelström”, os três irmãos conhecem os perigos da faina piscatória a que se dedicam, confiam na técnica, mas esta atraiçoa-os: ao parar, o relógio do pescador-guia induz os pescadores a permanecerem na zona proibida mais tempo do que deviam. Ora, a suspensão de tempo significa a possibilidade do fim, e um detalhe

técnico leva ao desastre. Isso desperta no irmão mais velho o instinto de morte. Já o relato diferido do narrador-pescador converte o desastre em momento supremo, experiência única que ele se apresta a testemunhar através da função de guia após o desastre. Deste modo, a sua experiência expande-se para exemplo da experiência humana. O narrador homodiegético, incumbido de relatar a aventura do pescador, atesta essa expansão do individual para uma vivência coletiva, num processo próximo da poética de testemunho advogada por Sena.

O relato vivencial de Poe difere da indigência da experiência descrita por Walter Benjamin. Este filósofo refere-se a um drama coletivo, resultante da devastação vivida na primeira guerra mundial. Então, os militares voltavam mudos, “mais pobres de experiências partilháveis” (1933: 73), dado não serem detentores do conhecimento suficiente para perceberem os acontecimentos. São ultrapassados por tempos e técnicas complexos. Ao experienciar e testemunhar uma catástrofe que resulta de um atrevimento consciente, o pescador de Poe avisa os potenciais seguidores dos perigos, mas também lhes dá um ensinamento empírico-científico. A vontade é de partilhar o vivido.

Em “A morte, o espaço, a eternidade”, Jorge de Sena defende que a aceitação do “inominável fim da nossa carne” (1963: 357) representa uma traição a “esta ascensão, esta vitória, isto / que é ser-se humano, passo a passo, mais” (*ibidem*). Este “mais” sugere as incessantes descobertas efetuadas pelo homem, que tornam o universo menos mortífero, porque mais dominado pela inteligência, numa sugestão do controlo humano dos próprios elementos. Num artigo publicado em 1946, Sena destaca que “o espírito humano nunca recuou cobardemente perante as certezas negativas” (1946: 158). Portanto, a traição em “The descent into the maelström” está no irmão mais velho por ceder ao instinto de morte. O irmão do meio, assumindo lucidamente a luta pela vida, representa a vitória do raciocínio lógico-dedutivo, aliado a uma imaginação criativa. Assim concretiza o desígnio de Sena, quando este afirma que “nós somos o que nega a natureza” (1963: 357), ideia tão persistente quanto retomada no poema *supra* mencionado de *Peregrinatio ad Loca Infecta*. A interpelação é a de que o homem assuma o seu destino, para além da natureza e de Deus.

#### 4. Deus, natureza, homem

Mas a morte é iniludível, e Deus e natureza persistem como pedras angulares do mapeamento humano, tanto no poema de Sena, como no conto de Poe. Se o segundo adota uma atitude de cumplicidade e autopreservação, já no primeiro se nota um incitamento à luta contra a indignidade que a morte representa. Em “A morte, o espaço, a eternidade”, longe de ser um momento glorioso, a morte converte-se em forma de humilhação do homem. Por outro lado, Deus surge apenas enquanto criador distanciado, dependente dos feitos humanos para se engrandecer. Por isso, “de nós se acresce ele mesmo que será / o espírito que formos, o saber e a força” (359). A data do poema é elucidativa: o primeiro de abril de um sábado de aleluia, como o autor faz questão de enunciar, levando Luís Adriano Carlos a assinalar a “ironia sub-reptícia do *dia de enganos* [...], duplicidade que de certa forma estabelece nexos de coerência com o desenvolvimento imanentista da reflexão moral e escatológica” (2002: 424). E esse tipo de reflexões pode derivar num certo tom acusatório, como o do poema em análise: a onipotência de Deus converte-se em impotência e obriga os seres humanos a lutarem pela conquista do universo.

Em “A morte, o espaço, a eternidade”, como em “A descent into the maelström”, não se verifica uma negação do divino, prevalecendo a sensação de que algo extraterreno observa as ações humanas. Perante o vórtice, o pescador de Poe sente-se fascinado “in view of so wonderful a manifestation of God’s power” (Poe 1841a: 113). E ainda que core de vergonha perante esta ideia, deixa tentar-se pelo enigma do maelström: “I positively felt a wish to explore its depths, even at the sacrifice I was going to make” (*ibidem*). Essa visão pessoal admite o divino, ou a imanência da natureza, parecendo contradizer Gerald J. Kennedy, ao afirmar que, na obra de Poe, se percebe “a naturalistic world stripped of belief in a spiritual afterlife” (2001: 11).

Deus e natureza parecem um único na perspectiva do pescador, como se a magnificência da segunda fosse o reflexo do primeiro. Talvez por isso o céu se abra e resplandeça a lua. De resto, este astro acompanha a luta dos irmãos contra o maelström, numa sugestão de vigilância divina. No meio da escuridão, um jato repentino de luz irrompe entre as nuvens: “the full moon with a lustre that I never before knew her to wear” (Poe 1841a: 112); mais tarde, em plena luta, “the rays of the moon seemed to search the very

bottom of the profound gulf” (115); no final, quando a velocidade do turbilhão diminui, “the sky was clear, the winds had gone down, and the full moon was setting radiantly in the west” (117), como que atestando a vitória do pescador.

Este relato triunfal demonstra as aptidões que permitem ao homem emergir face às mais nefastas adversidades. Sena aponta a mesma capacidade, recorrendo à própria história da evolução. Em “A morte, o espaço, a eternidade”, lembra que “anfíbios viemos a uma praia / e quadrumanos nos erguemos” (1963: 355). Ora, o posicionamento vertical implica a adoção de uma nova perspetiva, diferente das restantes espécies, inconformada perante a morte. A verticalidade, para Sena, extrai o homem da condição natural, longe da “pel’ do onagro, que se encolhe, / retráctil e submissa, conformada” (359). Deste modo, emergir imputa ao ser humano a responsabilidade de superar o instinto de morte natural.

Desprezando a luta solitária do homem, este poema remete para um universalismo humano. No prefácio à primeira edição de *Poesia I*, Sena considera que a poética do testemunho corresponde a um “itinerário espiritual alegórico” (1960: 727), numa observação “de mim mesmo e do mundo” (*ibidem*). Ao afirmar que “O Sol, a Via Láctea, as Nebulosas, / teremos e veremos” (1963: 137), em causa está o percurso da humanidade, portanto, o homem tomado coletivamente, para além da natureza terrena e da vontade divina. Este poeta discordaria de Giorgio Agamben, quando este afirma que “what is most intimate and nourishing does not take the form of science and dogma but of grace and testimony. The art of living is, in this sense, the capacity to keep ourselves in harmonious relationship with that which escape us” (2011: 114). Sena não se compatibiliza com qualquer tipo de cedência ao desconhecido: o “destino claramente visto” (1963: 360) impelirá sempre o homem para “outros mundos [onde] / há-de encontrar em que se continue” (*ibidem*). Defrontando-se com o incomensurável, o homem está ainda nos primórdios:

E desde sempre se morreu. Que prova?  
Morrem os astros porque acabam. Morre  
tudo o que acaba, diz-se. Mas que prova?  
Só prova que se morre de universo pouco,  
do pouco de universo conquistado. (Sena 1963: 358)



A conquista apontada é necessariamente humana; as interrogações desafiadoras servem como ponto de partida para a superação da morte, ao alcance caso o homem prossiga o seu percurso de descoberta. Por mais que os astros morram, o universo é ainda demasiado vasto para que o fim seja a única alternativa. Por isso a voz poética exclama: “Não há limites para a Vida” (*ibidem*), sugerindo a letra maiúscula uma universalidade superadora da vida formada “lá onde um dia alguns cristais comeram” (*ibidem*).

O percurso do pescador de Poe no confronto com o maelström começa pela aceitação consciente do sacrifício. Ele sente-se – física e psicologicamente – perante o incognoscível. Não manifestando idêntico regozijo por uma façanha humana, Sena censura a impotência de Deus, que torce “as mãos de desespero e angústia, / porque não pode fazer nada” (Sena 1963: 359). Só o homem pode mandar no destino que é seu, incluindo travar o fim do mundo. Segundo Frank Kermode, “a grande maioria das interpretações do Apocalipse presume que o fim está bastante perto. Consequentemente, a alegoria histórica tem de ser constantemente revista; o tempo desacredita-a. [...] O Apocalipse pode ser *desconfirmado* sem ser desacreditado” (1967: 26). Neste poema, Sena radicaliza tal desconfirmação, ao afirmar que, no dia do Juízo, “não haverá quem sobre as trombetas” (360), convertendo a ressurreição na “morte desse Deus que nos espera / para espírito seu e carne do Universo”. Os anjos do Apocalipse bíblico são assim superados pelo homem.

## 5. O fascínio e o terror

Em “A morte, o espaço, a eternidade” a morte é tanto o inimigo a vencer, quanto o vencedor denegado que domina ainda o homem. O mesmo acontece com o pescador sobrevivente de “A descent into the maelström”: desafia a morte por se atrever a pescar num local perigosíssimo; sobrevive à morte num combate épico de onde sai vitorioso devido ao seu espírito científico; sucumbe à vida pela imersão repetida no passado traumático de um momento que só não foi supremo por ter sobrevivido. No poema de Sena, como no conto de Poe, a morte assume-se como protagonista, ainda que negada pela evidência testemunhal de discursos intensos.

A dificuldade de apresentar as experiências vividas ou sentidas impele estes autores para uma estética do sublime que, segundo Jean-François Lyotard, se manifesta como “a

aposta das artes durante os séculos XIX e XX [de modo a] testemunhar do indeterminado existente” (1988: 106). Nesta perspectiva, o discurso tende para o futuro, para a interrogação do que ocorrerá, não para o ocorrido, conforme enunciado por Lyotard. E, na desmesura da expectativa, advêm tanto o terror quanto o prazer. O pescador de Poe, ao perder a esperança, goza a iminência do fim. Tal acontece, por exemplo, enquanto observa os objetos a afundarem-se no turbilhão: “I must have been delirious – for I even *sought* amusement in speculating upon the relative velocities of their several descents towards the foam below” (Poe 1841a: 115). A espuma que se percebe no fundo do turbilhão será o impensado que o pescador, porque sobrevive, não poderá testemunhar.

Na presença do narrador homodiegético, afirma o pescador, numa atitude de autocertificação, “as you see, I *did* escape” (Poe 1841a: 117). Já a voz poética de Sena exclama:

Para emergir nascemos. O pavor nos traça,  
este destino claramente visto:  
podem os mundos acabar, que a Vida,  
voando nos espaços, outros mundos,  
há-de encontrar em que se continue. (1963: 360)

O tom profético anuncia um triunfo humano, mas também revela um presente disfórico, porque ainda dominado pela morte, porque ainda revelador de uma espécie no meio das outras, sujeita às forças e leis da natureza. Este posicionamento *in media res*, conforme teorizado por Kermode, ao explicar como os textos escatológicos provêm sempre de um passado antes de se projetarem no futuro (1967: 25), confirma também a opinião de Georges Minois, segundo a qual “a predição nunca se revela neutra ou passiva [pois] corresponde sempre a uma intenção, a um desejo ou a uma crença” (2000: 12).

Em “A morte, o espaço, a eternidade”, e perante o terror, ou o “pavor que nos traça”, o ser humano idealizado profetiza a superação de condicionalismos presentes. Segundo Nietzsche, o homem vulgar vive sem finalidade, num sentir individual distante da consciência coletiva. Como afirma em *Humano, Demasiado Humano*, e por oposição, o poeta disponibiliza-se a outra abrangência: “sentir-se enquanto humanidade (e não só enquanto indivíduo), tão *desperdiçado* como nós vemos desperdiçada pela Natureza a flor

isolada, isso é um sentimento acima de todos os sentimentos” (Nietzsche 1878: 55). É neste sentido que Sena interpreta as suas próprias reflexões: enquanto possibilidade de ampliação a toda a humanidade, reivindicando a assunção de um (re)nascer contínuo, numa atitude próxima do processo de desconfirmação do fim do mundo a que alude Kermode.

Este poema parte de uma fotografia do Sputnik I para reflexões metafísicas. Contudo, não há uma única referência a este artefato humano. Por isso Jorge Fazenda Lourenço considera que a imagem serve apenas de referente iconográfico para indiciar a “possibilidade da ultrapassagem dos limites que confinam a humanidade, e desse supremo limite que é a morte” (1998: 283). A bola metálica simboliza a cápsula de salvação capaz de superar o fim do mundo, lançando o homem na eternidade que põe fim à morte natural. Um pouco como “O Colosso”, de Goya (1808-1812), que se ergue da terra, mas não chega ao céu, perpetuamente voltado de costas, de punhos cerrados, o homem que Sena retrata neste poema vive numa tensão que tanto o impele à inércia da matéria (a pulsão da morte) quanto o instiga a projetar-se para além do tempo e do espaço. A cedência que culmina na morte será a derrota da humanidade desejada. Sena revolta-se contra a morte, mas invoca-a sucessivamente; Poe descreve a sobrevivência retido num momento eterno de quase-morte. Num e noutro autores, não há renúncia possível ao fim do mundo, apesar de discursos e atos o quererem desmentir. Perante o colossal, resta projetar o futuro para além do fascínio e do terror.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2011), “L'ultimo capitolo della storia del mondo”, in *Nudities*, Stanford, California, Stanford University Press, 113-114 [2009].
- Benjamin, Walter, (2008), “Experiência e indigência”, in *O Anjo da História*, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 73-78 [1933].
- Carlos, Luís Adriano (1999), *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, Campo das Letras.
- (2002), “Jorge de Sena, ‘A morte, o espaço, a eternidade’”, in AA.VV., org. O. M. Silvestre e P. Serra, *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga, Coimbra e Lisboa, Angelus Novus e Cotovia, 419-428.
- Freud, Sigmund (2009), *Para Além do Princípio do Prazer*, tradução de Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio D'Água [1920].
- Kennedy, J. Gerald (2001), “Introduction. Poe in our time”, in AA.VV., *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, Nova Iorque, Oxford University Press: 3-17.
- Kermode, Frank (1997), *A Sensibilidade Apocalíptica*, tradução de Melo Furtado, Lisboa, Edições Século XXI [1967].
- Leverenz, David (2001), “Spanking the master. Mind-body crossings in Poe’s sensationalism”, in AA.VV., *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, Nova Iorque, Oxford University Press: 95-127.
- Lourenço, Jorge Fazenda (2010), *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Lisboa, Guerra & Paz [1998].
- Lyotard, Jean-François (1990), *O Inumano. Considerações sobre o tempo*, tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Estampa [1988].
- Minois, Georges (2000), *História do Futuro. Dos profetas à prospectiva*, Lisboa, Teorema [1996].
- Miranda, José A. Bragança de (2006), *Queda sem fim, seguido de Descida ao maelström, de Edgar Allan Poe*, Lisboa, Vega.

- More, Paul Elmer (1991), "A note on Poe's method", in AA.VV., *Edgar Allan Poe, Critical Assessments*, Vol. 4, East Sussex, Helm Information: 51-56.
- Nietzsche, Friedrich (1997), *Humano, Demasiado Humano*, tradução de Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água [1878].
- Poe, Edgar Allan (2009), "The conversation of Eiros and Charmion", in *The Completed Works of Edgar Allan Poe*, Hertfordshire, Wordsworth Editions: 236-241 [1839].
- "A descent into the maelström in *The Completed Works of Edgar Allan Poe*, Hertfordshire, Wordsworth Editions: 106-117 [1841a].
- "The colloquy of Monos and Una in *The Completed Works of Edgar Allan Poe*, Hertfordshire, Wordsworth Editions: 573-26 [1841b].
- Pessoa, Fernando (1986), "Tábua bibliográfica", in *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, org. António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América [1928].
- Sena, Jorge de (1984), "A bomba atómica e a cultura", in *O Reino da Estupidez I*, 3ª ed., Edições 70: 157-158 [1946].
- (2013) "Prefácio da primeira edição de *Poesia I*", in *Poesia 1*, Lisboa, Babel: 723-731 [1960].
- (2013) "A morte, o espaço, a eternidade", in *Poesia 1*, Lisboa, Babel: 355-360 [1963].
- (2013) "For whom the bell tolls, com incidências do 'cogito' cartesiano", in *Poesia 1*, Lisboa, Babel: 510-514 [1963].
- Sousa, Francisco (1992), "Fome de infinito: 'A morte, o espaço, a eternidade' e *O Físico Prodigioso*", in AA.VV., *Jorge de Sena. O homem que sempre foi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 139-150.
- Stiegler, Bernard (2006), *La Technique et le Temps. 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée [1994].

**Lígia Bernardino** concluiu, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2014, o doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas – Especialidade de Literatura Portuguesa, com a tese denominada *Limiares do Humano. Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares*. É atualmente docente no Instituto Superior de Administração e Gestão do Porto, tendo cumulativamente, e ao longo dos anos de carreira, exercido funções de professora do Ensino Secundário, tradutora, lexicógrafa e jornalista. Dedicar-se ao estudo de literatura portuguesa do século XX ao presente e à sua articulação com a contemporaneidade.

## Não Estamos Falando com Vocês

**Luca Argel**

*Universidade do Porto*

**Resumo:** A partir da recente proposta conceitual de Bruno Latour de categorização dos habitantes do planeta em “Humanos” e “Terranos”, de que forma podemos reavaliar a posição da literatura dentro de um panorama político cujo permanente estado de guerra tem exterminado e ameaçado a vida de boa parte destes mesmos habitantes?

**Palavras-chave:** humano, terrano, literatura e política, antropoceno, capitalismo

**Abstract:** Starting from Bruno Latour’s recent conceptual proposition of categorizing the inhabitants of the planet as either “Humans” or “Earthbound”, how can we reevaluate the position of literature in a political scenario immersed in a permanent state of war which has been exterminating and threatening the lives of a large part of its inhabitants?

**Keywords:** human, earthbound, literature and politics, anthropocene, capitalism

*Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
(e sem dúvida sobretudo o verso)  
é que podem lançar mundos ao mundo.  
Caetano Veloso (“Livros”)*

## **Introdução**

“Passámos para um tempo em que estamos – não parece à primeira vista – num mundo em estado de guerra permanente no interior do sistema” disse em entrevista recente Eduardo Lourenço (2014). Também muito recentemente, o antropólogo David Graeber voltava de uma viagem de dez dias a Rojava, de onde a resistência curda havia acabado de rechaçar uma investida do exército do ISIS. Em entrevista a um jornal turco, Graeber declarou: “Bem, é bastante óbvio que em 50 anos, o capitalismo sob qualquer forma que conheçamos, e provavelmente sob qualquer outra forma, já não existirá. Terá sido substituído por outra coisa. Essa coisa pode não ser melhor. Pode até ser pior. Por esse mesmo motivo, parece-me que é nossa responsabilidade, enquanto intelectuais, ou simplesmente seres humanos pensantes, pelo menos pensar como será uma coisa melhor” (Graeber 2015).

É por acreditar que o estado permanente de guerra em que estamos imersos, a que se refere Eduardo Lourenço, não diz respeito apenas a exércitos e chefes de estado, mas também à literatura, enquanto uma das repositórias da colossal responsabilidade de pensar outros mundos, como bem advoga Graeber, que apresento este pequeno artigo. A tentativa é de trazer para dentro dos debates literários os conceitos e ideias que têm norteado o pensamento político de filósofos, antropólogos e ativistas, embora de forma ainda muito embrionária, e sempre correndo o risco de me distanciar demais da própria literatura, contribuir para que se reflita melhor sobre o seu lugar em tempos de fim de mundo.

### **1. Não estamos falando com vocês**

Há uma anedota antiga que diz que certa vez a NASA interceptou um sinal de rádio vindo da maior lua de Júpiter: Ganimedes. Depois de analisarem o sinal, os cientistas concluíram que só podia se tratar de uma transmissão feita por uma outra civilização tecnologicamente avançada, e tentaram descodificá-la. Após passarem a mensagem pelos melhores descriptores do mundo sem obter nenhum sucesso, o então presidente americano Ronald Reagan decidiu que a NASA deveria enviar de volta, para o ponto exato de onde partira a primeira transmissão, uma outra mensagem, em código MORSE (porque, segundo os cientistas, este código seria mais facilmente compreendido pelos *aliens*). A



mensagem enviada pelos americanos dizia o seguinte: ‘RECEBEMOS O SEU SINAL, MAS NÃO O ENTENDEMOS. FAVOR ENVIAR NOVAMENTE SEU SINAL, USANDO ESTA LINGUAGEM E CÓDIGO DE TRANSMISSÃO’. Um mês depois do envio, veio uma resposta diretamente de Ganimedes, no mesmo código, que dizia: ‘NÃO ESTAMOS FALANDO COM VOCÊS’.

Mas o que isso tem a ver com o fim do mundo? Ora, bastante coisa, eu diria. Para começarmos a fazer as ligações, gostaria de citar o filósofo contemporâneo Slavoj Žižek, na sua participação no filme de Astra Taylor:

Think about the strangeness of today's situation. Thirty, forty years ago, we were still debating about what the future will be: communist, fascist, capitalist, whatever. Today, nobody even debates these issues. We all silently accept global capitalism is here to stay. On the other hand, we are obsessed with cosmic catastrophes: the whole life on earth disintegrating, because of some virus, because of an asteroid hitting the earth, and so on. So the paradox is, that it's much easier to imagine the end of all life on earth than a much more modest radical change in capitalism. (Žižek *apud* Taylor 2005)

Intrigado pela observação de Žižek, fui à *internet* buscar alguns dados sobre o fenômeno recente dos filmes apocalípticos e pós-apocalípticos, e descobri o seguinte: nos anos 60 e 70 foram produzidos cerca de 50 filmes que, de alguma forma, tratam do tema do “fim do mundo”. Já nos anos 80 e 90, o número sobe para cerca de 70 filmes. Porém, apenas nos anos 2000 (e nós nem chegamos ainda ao fim da década de 2010!), o número já passa dos 90 filmes.

Há múltiplas leituras para esse fenômeno, seja como consequência seja como causa de outros fenômenos relacionados. Quem o enxerga como consequência, dirá que o interesse pelo tema é fruto de uma espécie de antecipação coletiva de um colapso iminente, que a indústria cinematográfica pôde capturar no “espírito do tempo” e, é claro, explorar comercialmente. Quem o enxerga como causa dirá que todo esse furor escatológico nas salas de cinema 3D, com efeitos especiais de uma sofisticação que beira a pornografia, esteja simplesmente trabalhando no sentido de uma trivialização da tragédia, deixando-nos insensíveis para com o tal colapso iminente. É lícito estimarmos que, até atingirmos os anos 20 deste século (se lá chegarmos), terão sido produzidos mais de uma centena de filmes do gênero, apenas nessas duas últimas décadas. Isso dá mais ou menos um fim do mundo a

cada dois meses. Não há Nostradamus que dê conta dessa demanda. É natural que uma hora as pessoas comecem a ficar entediadas.

Agora voltemos à proposição de Žižek: por quê, apesar de todo o clima crescentemente apocalíptico que a nossa produção cultural tem explorado, ainda somos incapazes de pensar outras formas de vida, fora do capitalismo?

Acredito que uma das respostas para essa pergunta resida justamente na anedota sobre os *aliens* e Ronald Reagan, que relatei acima. Trata-se, na minha opinião, do profundo caráter *antropocêntrico* da nossa cultura ocidental – ela própria cada vez mais reduzida aos valores do capitalismo. Pensemos em alguns destes valores: o individualismo (ao invés do coletivismo), a competitividade (ao invés da solidariedade), e a obsolescência (ao invés da durabilidade/sustentabilidade), para ficarmos apenas nesses três.

É-nos difícil imaginar um mundo fora do capitalismo porque é-nos difícil imaginar um mundo onde não sejamos necessariamente os protagonistas, um mundo que tenhamos que dividir com outras subjetividades ‘inferiores’, ou ‘mais fracas’; e nessa incapacidade de imaginação, quando confrontados com a iminência de um colapso, só nos resta uma alternativa: dar cabo do mundo.

Peço licença para repetir esta última frase: É-nos difícil imaginar um mundo fora do capitalismo porque é-nos difícil imaginar um mundo onde não sejamos necessariamente os protagonistas [individualismo ao invés do coletivismo], um mundo que tenhamos que dividir com outras subjetividades ‘inferiores’, ou ‘mais fracas’ [competitividade ao invés da solidariedade], e nessa incapacidade de imaginação, quando confrontados com a iminência de um colapso, só nos resta uma alternativa: dar cabo do mundo [obsolescência ao invés da durabilidade/sustentabilidade].

Naturalmente, não é apenas a nossa recente cultura ocidental capitalista a única do planeta que possui uma certa mitologia escatológica. Mas esta que estamos construindo agora talvez seja, como eu disse, uma das mais antropocêntricas (quando não etnocêntricas) de que se tem notícia. De todas as possíveis coordenadas espaço-temporais, o mundo que está acabando não é apenas o nosso mundo – o mundo moderno, ocidental, e, para usar uma palavra que logo vamos problematizar: o mundo *humano*.

Para fechar o raciocínio aberto no início deste texto, e começar outro, eu diria que o que levou Ronald Reagan a supor que, num planeta onde coabitam mais de 8 mil milhões e meio de espécies distintas de seres vivos, e sabe-se lá quantas outras fora dele, uma mensagem alienígena interceptada no espaço teria sido destinada justamente a nós, *homo sapiens* (e antes de ridicularizar o presidente americano, pensemos se nós também não somos tentados a fazer o mesmo) é precisamente o mesmo antropocentrismo arrogante que nos tapa os olhos para todos os outros mundos (e especialmente *fins* de mundos) que a nossa recente obsessão escatológica não costuma privilegiar em suas narrativas.<sup>1</sup>

Com isso talvez eu esteja querendo dizer que o que mais me preocupa no que diz respeito ao ‘fim do mundo’ não seja o ‘fim do mundo’ em si, se ele acontecesse de forma igual e simultânea para todos. O fim total, o fim absoluto, o fim de todos os mundos, incluindo o nosso. Isso definitivamente não será o foco das minhas preocupações. Antes disso, aflige-me o fim seletivo de alguns mundos, dilatado em intervalos de tempo, e regido por interesses individuais minoritários:

Enquanto amalhávamos promessas  
de crescer eternamente, numa torpe  
miopia de peritos em feitiços  
financeiros, enfeitávamos com fitas  
de sucesso o extermínio de culturas  
ou espécies concorrentes com a nossa  
e destruíamos o mundo por dinheiro.

[...]

Enquanto levantávamos estátuas  
a Húbris ou à mãe da ironia,  
o carbono acumulava-se em medusas  
de dióxido marinho, rabiscava  
“cataclismo” no azul dos festivais  
e o metano libertado da Sibéria  
preparava o seu discurso de vitória. (Silva 2015: 15-16)

A busca é por perspectivas mais adequadas (ou talvez o termo seja ‘politizadas’?) para a compreensão daquilo que se chama ‘fim do mundo’, que alguma poesia contemporânea parece estar tentando explorar, conforme veremos mais adiante. Só que não é fácil desempacotar esse conceito. Que fim? Que mundo? Mundo de quem? Fim para quem?

Uma das primeiras necessidades que esse desempacotamento nos impõe é a invenção de novas categorias de indivíduos, de atores que tomam parte no evento, na encenação do ‘fim do mundo’.

Por mais que estejamos entrando numa nova época geológica que leva o nosso nome, o assim chamado ‘Antropoceno’, apenas dizer que isto diz respeito aos ‘seres humanos’ me parece muito vago. Dizer que o ser humano chegou à Lua porque meia dúzia de sujeitos pisaram na Lua é uma generalização aceitável, é uma metonímia, um recurso poético, no limite. Mas quando se trata do extermínio de povos, da extinção de espécies, de todo um sistema ecológico global ameaçado, me parece leviano colocar a culpa nesse personagem esfumado a que se chama ‘ser humano’. Qual ser humano? Quais seres humanos? O termo hoje me parece politicamente equivocado, para não dizer inútil, ou mesmo nocivo, num contexto de disputa entre forças opostas, onde a designação exata dos atores contra os quais se luta pode ser determinante para o bom resultado de certos esforços.

Na tarefa de identificação desses atores, a categoria ‘seres humanos’, e mesmo subcategorias contidas dentro dela, já não parecem dar conta. É preciso começar a pensar numa divisão transversal, em que o interesse comum de indivíduos de um determinado grupo se sobreponha às fronteiras não só étnicas ou nacionais, mas também as de espécie mesmo, por exemplo. Quero dizer que apegar-se demais a categorias como ‘humanos’ e ‘não-humanos’ para analisar a situação do planeta hoje é tão válido e arbitrário quanto analisá-la a partir das categorias ‘formigas’ e ‘não-formigas’, ‘lobos’ e ‘não-lobos’, ‘fitoplânctons’ e ‘não-fitoplânctons’, e assim por diante.

Isto soa estranho, sim, e com efeito, o cenário começou a ficar um pouco confuso. Permitam-me recomeçar.

## 2. Guerra dos Mundos

Em Turim, no dia 3 de janeiro de 1889, Friedrich Nietzsche deixa a residência no número 6 da Via Carlo Alberto, talvez para dar um passeio, talvez para ir até o correio para recolher sua correspondência. Não longe dele, ou realmente bastante longe dele, um cocheiro tem problemas com seu cavalo teimoso. Apesar de sua premência, o cavalo resolve empacar, o que faz com que o cocheiro – Giuseppe? Carlo? Ettore? – perca a paciência e comece a chicoteá-lo. Nietzsche avança até a multidão e põe um fim ao brutal espetáculo do cocheiro, que está espumando de raiva. O forte e bigodudo Nietzsche repentinamente pula na carroça e abraça o pescoço do cavalo, soluçando. Seu vizinho o leva para casa, onde ele fica deitado por dois dias, imóvel e silencioso, em um divã, até que finalmente murmura suas últimas palavras: “Mutter, ich bin dumm” (“Mãe, eu sou idiota”). Ele vive ainda por 10 anos, meigo e demente, sob os cuidados de sua mãe e irmãs. Do cavalo... nada sabemos. (Tarr 2011)

Gostaria que imaginássemos o mundo, e todos os seus habitantes, numa espécie de guerra cósmica, que está acontecendo neste exato momento. Estávamos em guerra hoje de manhã quando nos levantamos, estamos em guerra agora, enquanto lemos, e continuaremos em guerra quando o texto chegar ao fim. Nós, e tudo o que nos rodeia: nossos familiares, nossos animais de estimação, nossa comida, nossos países.

Imaginemos também que os lados de cada um dos personagens desta guerra, contudo, não estão dados de antemão, e que as categorias a que estamos acostumados a recorrer (sexo, idade, espécie, nacionalidade) já não funcionam muito bem. O que estamos tentando fazer aqui é, dentro de uma certa faixa de frequência dessa guerra cósmica, designar estes personagens segundo os seus interesses específicos, suas lutas, seus aliados, seus inimigos.

Entre as possíveis propostas de categorização, a que eu gostaria de explorar aqui foi esboçada muito recentemente por Bruno Latour e tem sido levada adiante pelas brasileiras Deborah Danowski e Juliana Fausto, a última, aliás, autora de um dos mais interessantes artigos sobre o tema, publicado em 2013 na revista *Landa*, e sobre o qual, em grande parte, eu irei apoiar-me daqui em diante (Fausto 2013; Latour 2013).

A categorização proposta por Latour compreende a nossa guerra enquanto polarizada por duas facções distintas: os *Humanos* (com maiúscula) e os *Terranos*.

Para começarmos a compreender essa distinção, é interessante observarmos, em retrospecto, o descolamento do lugar que ocupou a Natureza na cultura ocidental, mediante o avanço do racionalismo científico, e como ela, em dado momento, passa a ser tida como uma instância diametralmente oposta ao mundo cultural e político. A Natureza deixa de ser um agente, um personagem (ou uma série deles), com suas próprias vontades, simpatias, antipatias, humores, e etc. e passa a ser pura e simplesmente um pano de fundo contra o qual a História acontece, passível de ser explicado, controlado e colonizado pela ciência (Fausto 2013).

Entretanto, somos confrontados com o nosso ingresso numa nova época geológica, já bastante consensualmente batizada de Antropoceno. O nome, longe de ser um elogio, parece mais uma espécie de aviso sobre o quanto a extensão da nossa ação colonizadora sobre a Natureza nos ultrapassa a nós, e, contabilizado o tamanho do estrago, simbolicamente eleva a nossa espécie ao *status* de força geofísica (Viveiros de Castro 2013b).

Complementarmente, os teóricos comprometidos em compreender de forma mais abrangente o panorama antropocênico, com seus diálogos e suas disputas, têm feito justamente o movimento inverso: devolver à Natureza o estatuto de agente político. Ou seja, que a Natureza deixe de ser um pano de fundo, ou quando muito um juiz neutro, e passe a ser vista como um sujeito histórico, com seus próprios interesses, aliados, inimigos, e, sobretudo, seu próprio poderio bélico. Apropriando-se de uma conhecida hipótese do cientista britânico James Lovelock, vem-se atribuindo a este novo personagem geopolítico o nome de *Gaia*.

A partir daí, os protagonistas das atuais disputas políticas deixam de ser apenas os *homo sapiens*, em suas diversas tribos, mas podem ser também as plantas, os animais, as bactérias, o dióxido de carbono, a camada de ozônio, os níveis do mar, etc. Portanto, na nossa ampla guerra cósmica, o que está em jogo não é o fim de um, mas de incontáveis mundos.

Para tentar tornar o cenário um pouco menos caótico, como eu disse, devemos nos focar em uma certa 'faixa de frequência' dessa guerra cósmica, em apenas uma de suas batalhas. A que nos vai interessar nesse momento é definida por Juliana Fausto como

“aquela em que o anthropos, essa força geológica e impessoal, ameaça a vida de grande parte dos habitantes de Gaia – e, quem sabe, da própria Gaia como um todo, pelo menos na configuração em que ela se encontra hoje”. Juliana prossegue: “Latour, então, reduz o conflito a dois lados: Humanos e Terranos (sendo Terranos a tradução de Earthbound, no original inglês, em que pese a riqueza da palavra 'bound', que pode se referir tanto a um destino, quanto a um limite). [Mas atenção, Humanos e Terranos] não devem se confundir com espécies biológicas – há *homo sapiens* de ambos os lados –, o que de alguma forma tira da guerra o fardo de um destino para colocá-la no terreno puramente político” (Fausto 2013: 169).

Em linhas muito gerais, e correndo sempre um grande risco ao tentar delinear-las, visto que são conceitos ainda não totalmente fixados pela teoria, os Humanos (com maiúscula) seriam todos os ‘entes’, entre os quais alguns *homo sapiens*, que fazem parte e trabalham a serviço do projeto da ‘modernidade’ encampado por uma certa civilização dominante, de matriz ocidental, cristã, capitalista-industrial, dona de um projeto cuja implementação ao longo dos últimos séculos tem posto em risco (risco de vida, de extinção, de extermínio) outros grupos minoritários (embora não quantitativamente minoritários), que seriam os Terranos, aqueles que sofrem e tentam resistir à sua arrasadora expansão (Latour 2013).

Latour jamais cita nominalmente quem seriam os tais Humanos, aqueles que levam a cabo este projeto. Por isso gostaria de tentar, de um ponto de vista particular, exemplificar muito rapidamente o conceito, construindo uma espécie de ‘campo semântico’ relativo aos Humanos. Dentro desse campo, em termos de ideologia, estariam presentes palavras como: consumismo; imperialismo; desenvolvimentismo; falocentrismo; totalitarismo; especismo; individualismo. Nele estariam instituições como a Exxon, a Monsanto, a Nestlé, os bancos e estados nacionais, no geral. Nele estariam objetos como o computador, o telemóvel, as câmeras de vigilância, as armas químicas, as plataformas de petróleo, os instrumentos e laboratórios de viviseção. E nele estariam seres vivos, como os cães policiais; os alimentos transgênicos; os 70 mil milhões de animais utilizados hoje na indústria pecuária, entre vacas, galinhas, porcos, etc., e ainda uma série de *homo sapiens*, naturalmente.

Já no que diz respeito à definição dos Terranos, Latour usa como exemplo *O Cavalo*

*de Turim*, o último filme de Béla Tarr, cuja introdução tomei a liberdade de transcrever integralmente acima. Segundo ele, o que acompanhamos nesse filme é um cavalo puxador de carroça, um cavalo que é propriedade do cocheiro, e, portanto, um Humano (com maiúscula), gradativamente transformando-se em um Terrano, à medida em que ele passa a se recusar terminantemente a servir o seu dono. Como compreender essa atitude do cavalo? Ele é um ser mantido sob cativo, e que tem o seu bem estar e a sua própria existência sujeitas aos caprichos de um homem violento. No entanto, e passo a citar Juliana Fausto novamente: “se a divisão entre Humanos e Terranos for uma divisão interna à espécie humana, este cavalo jamais poderá estar em guerra, ainda que seu mundo (ou sua vida) encontrem-se tremendamente ameaçados; considerando a sua situação, a única chance de ele não estar em guerra é se da sua existência for arrancada de antemão toda a dimensão política” (Fausto 2013: 171). Ou seja, nós, últimos filhos do iluminismo e do racionalismo científico, o que vimos fazendo há séculos é sistematicamente subtrair a dimensão política de todas as atitudes dos nossos interlocutores Terranos. Em outras palavras, e para recuperar o conceito com que iniciei essa comunicação: é a nossa tradicional visão *antropocêntrica* o que nos tem impedido de incluir no nosso universo político quaisquer agentes não-humanos (melhor: não *homo sapiens*) – e isto, na opinião de muitos, é não só uma atitude arrogantemente narcisista, mas também altamente limitadora, do ponto de vista epistemológico.

No seguimento do filme de Béla Tarr, o que vemos acontecer é ainda mais interessante. Ao longo da narrativa, ao se verem em meio a um mundo absolutamente desolado, mas o único possível para eles, e dentro do qual eles estão inevitavelmente *presos* (*bound*, em inglês), observamos os próprios donos do cavalo, o cocheiro e sua filha, também começarem a “parar de funcionar”. Começarem, por assim dizer, a deixar de ser Humanos, para tornarem-se Terranos (*earthbound*) (Latour 2013).

Claro que estes exemplos são insuficientes, e chegar a uma definição consistente de Terranos talvez seja ainda mais difícil do que a de Humanos. Difícil porque trata-se de um povo imaginário, um povo que ainda não existe, mas que precisa ser criado, e de uma guerra que, embora há muito em curso, não foi, mas precisa ser finalmente declarada. A tarefa é politicamente importantíssima, e para usar o vocabulário de guerra: a tarefa é tática.



### 3. O fim da literatura

É neste preciso momento que entra, que pode entrar em cena, a literatura. Pois, como eu disse, a tarefa que se nos apresenta aqui, e de forma urgente, é a de “criar um povo”, e creio que Deleuze talvez tenha muita razão ao dizer logo no primeiro texto de *Crítica e Clínica* que, justamente isto, “criar um povo, inventar um povo” seja talvez o “fim último da literatura” (Deleuze 1997; Fausto 2014). *O fim último da literatura*.

Termos chegado até aqui, nesse ponto de contacto entre a teoria de Gaia, via Bruno Latour, e o papel político da literatura, via Deleuze, já é bastante coisa, já abre um panorama de possibilidades de ação e reflexão bastante interessante para levarmos connosco daqui para frente.

Mas não gostaria de terminar o texto sem cometer a pergunta que se pode pôr logo em seguida: criar este povo “que falta”, é o fim último de *toda literatura*? Ou apenas de uma certa literatura? Será que a literatura é uma atividade Terrana, por excelência? Ou será que existe uma literatura Humana e uma literatura Terrana, dependendo de quem ou do que ela esteja a serviço? O próprio Deleuze parece apontar para uma resposta quando, ao pensar sobre Kafka, propõe o conceito de “literatura menor” (Deleuze/ Guatari 1975). E parece-me que o conceito ecoa bem. Acredito que pode-se tentar paralelos com outras poéticas, também menores, se não Terranas, muito pouco Humanas...

Passemos para o terreno da poesia, e façamos um jogo rápido de associações: Latour costuma usar muito a palavra “sublunar” associada ao conceito de Terrano, e *Sublunar* é o título da antologia poética do poeta brasileiro Carlito Azevedo, não por acaso um leitor entusiasta de Eduardo Viveiros de Castro, um dos antropólogos brasileiros que mais tem-se dedicado às questões relacionadas ao “fim do mundo” antropocênico (Viveiros de Castro, 2013a, 2013b, 2014). Por outro lado, e fazendo uma outra ponte, o título dessa antologia, “sublunar”, foi retirado de uma passagem de Adília Lopes<sup>2</sup>, e creio que a poesia portuguesa recente também seja de alguma forma um campo curiosamente cheio de poetas sublunares. O tal ‘tom menor’, próprio de certa corrente da lírica portuguesa, parece ocupar uma posição de destaque durante o século XX, especialmente na sua segunda metade, através de críticos como o Joaquim Manuel Magalhães de *Os Dois Crepúsculos*, e, mais adiante, neste

início de século XXI, o Manuel de Freitas dos *Poetas Sem Qualidades*, por exemplo. Estas poéticas surgem, na minha opinião, como um gesto de resistência a um mundo que cresce e que exige cada vez mais crescimento, aceleração, progresso, sem medir ou refletir sobre as consequências desse crescimento. Nada menos Humano. Os conceitos parecem bater.

Talvez volte a poder pensar-se, contra a inutilidade de o fazer, aquilo onde julgo ser ainda possível uma atenção comprometida à miséria da realidade; [...] Como dar voz a todas estas dispersões vitimizadoras, a este estrangulamento que todos ao mesmo tempo sentem e não sentem e que poucos sabem ainda com que palavras nomear? (Magalhães 1989: 202)

Um outro poeta português que acompanha com muita atenção o desenrolar da catástrofe climática global causada por esse crescimento é o já citado José Miguel Silva, em cuja obra podemos encontrar representações profundamente críticas do nosso momento histórico (leia-se um poema como o “Grande Circo de Montekarl”, por exemplo<sup>3</sup>). Na poesia portuguesa recentíssima, mas num registo muito diverso do ‘tom menor’ identificado por Magalhães, também me parece um bocado Terrano o trabalho de Matilde Campilho, pela sua tentativa de aproximação não-colonialista ao ‘outro’ (e como ‘outro’ refiro-me especialmente a entes não-humanos), e aos mundos desses ‘outros’, a tentativa de compartilhá-los em seus pontos de vista particulares, frequentemente desmontando hierarquizações costumeiras.

Mas mesmo com essas ferramentas e esse leque de possibilidades discursivas, o trabalho a que se propõe essa poesia parece-me difícilimo. Estamos falando da criação de um povo que, se mesmo na teoria possui uma unificação conceitual praticamente inviável pela vastidão de subjetividades que convoca, na prática, então, é um povo absolutamente impossível de se unificar, dada a própria impossibilidade linguística que se interpõe na comunicação entre os seus agentes (se mesmo entre *homo sapiens* a comunicação já é difícil, imagine se incluirmos outras espécies no jogo linguístico).

Contudo, não posso deixar de imaginar que talvez seja precisamente isso o que habilita a literatura para tarefa, mais do que qualquer outra atividade. Pois o que é a matéria da literatura senão essa própria impossibilidade?

#### 4. Poesia Terrana? Uma aproximação.

À maneira de quem tateia no escuro um caminho que sequer se tem certeza se existe, e no entanto já a percorrê-lo, podemos tentar começar a responder uma das muitas questões levantadas ao longo deste texto, nomeadamente, a que diz respeito à possibilidade de distinção entre uma poesia Humana e uma poesia Terrana, no panorama da recente produção literária em Portugal. Entre os diversos nomes levantados, gostaria de me deter em um apenas, o de Matilde Campilho.

A escolha não é gratuita. Sendo a poeta mais nova dentre as elencadas acima, é também a menos estudada até então, muito embora já tenha, com seu livro de estreia, *Jóquei*, demonstrado seriedade e autenticidade suficientes para merecê-lo. E, por ser a menos estudada, talvez seja o mais propício objecto para uma aproximação cujos princípios analíticos também estão longe de estar consensualmente sistematizados pela teoria literária.

Além disso, interessa-me observar a manifestação dos elementos que esta poética porventura possa ter em comum com aquelas que orbitam o conceito de Terrano, sem necessariamente tematizar, de forma explícita, o que no início deste artigo chamei de ‘colapso iminente’, como o faz assiduamente, por exemplo, um poeta como José Miguel Silva.

Por isso mesmo, cabe dizer que não pretendo pautar a minha análise sobre oposições entre *forma* e *conteúdo*, ou muito menos em apenas uma destas. Antes, tentarei identificar um lugar de enunciação que se possa chamar de Terrano. Se há um povo a ser criado, e a literatura tem o poder de criá-lo, essa criação necessariamente passa por se criar uma voz, por se fazer soar esta voz. Acredito que a poesia de Campilho, em muitos momentos, consiga sutilmente dar forma a esta voz, e nos fazer ouvi-la, se para tal estivermos atentos (isto é, se optarmos por este viés de leitura).

Por outro lado, não gostaria, e nem acho que este seria o espaço adequado, de arrematar uma fórmula que primeiro adaptasse os conceitos latournianos ao contexto da teoria literária, para só depois ir buscá-los ao texto. No âmbito deste trabalho, tentarei apenas demonstrar algumas possibilidades de conexão entre os dois universos, sem afastar-me demasiado do poema que escolhi para mediá-las, e também sem jamais excluir, de

antemão, as outras tantas possibilidades que, seja por falta de tempo ou competência, não irei mencionar:

#### **EXPLICAÇÃO DO SOPRO**

Século XXI. Certos homens se fecham em quartos de hotel porque nos lugares anónimos é muito possível ficar encostado numa parede branca vendo a água correr no chão do chuveiro. Dois rapazinhos pegam as bicicletas e pedalam 420 quilômetros até achar a costa. Ao alcançá-la, tiram suas roupas e não mergulham: só encostam a zona lombar na areia e repetem até ao infinito a ladainha da tabuada do sete. Um bombeiro termina seu turno de vinte e quatro horas e entra no boteco junto à estátua de São Tarso. Pede um conjunto de sete pães de queijo e nos espaços entre cada um dos pães ele fica procurando por algum pedaço da túnica de Deus. O motorista do ônibus sabe perfeitamente que dentro da mala da senhora de rosto limpo tem uma caixa de jóias que contém uma caixa de medicamentos que contém uma caixa de anel que contém uma bala. O tocador de kalimba está muito consciente de que hoje o mantra nasce da mistura de um cântico de procissão com o latir do cachorro, e está consciente também de que todo o desenho acha sua acústica perfeita nas pequenas eremitas. Aquele que pinta a natureza, o ladrão de ossos, sabe que deve empreender seu trabalho em posição horizontal, de corpo muito junto ao chão. E se por acaso o observarmos no processo por mais de oito minutos, podemos reparar que sua caixa torácica constantemente toca a tela, sempre na mesma cadência. Porque ele, herdeiro de todos os impressores e selvagens, sabe que só tem uma forma de desenhar as flores: na terra. A moça de vinte e sete anos ainda está sentada ao tocador, de frente para o próprio rosto, absolutamente indecisa sobre qual dos objetos escolher. Entre o baton alaranjado, a carabina calibre 12, o pó de arroz e o crucifixo em miniature, vai uma distância de dois passos a galope. (Campilho 2014: 11)

*Século XXI.* Para um texto que começa com um marcador temporal tão objetivo, poderíamos pensar que se trata de uma espécie de retrato de época, para a qual esta primeira sentença serviria de moldura. Contudo, o que se segue não parece ser bem isso. Há, sim, ao longo do poema, e no seu próprio registo discursivo (seus personagens, seu vocabulário, sua sintaxe), elementos capazes de o circunscrever num determinado período de tempo, porém, sem jamais demonstrar a necessidade de afirmação dessa temporalidade. *Século XXI*, ponto final. Como quem simplesmente aceita a força de uma fatalidade, o poema não parece nem combater, nem celebrar o seu tempo. A incontornável presença da modernidade se faz notar, é claro, mas jamais toma para si o papel de protagonista. Mesmo os recursos da prosa poética e da parataxe, por exemplo, são utilizados com o desassombro

de quem já não precisa empunhar bandeiras para justificar suas escolhas estéticas. Ou, pelo menos, não precisa levantá-las assim muito alto.

Faço esta observação porque penso que a naturalidade com que Campilho se coloca em seu próprio tempo de uma certa forma retira desse lugar (o século XXI) um pouco do privilégio que ele intrinsecamente possui, apenas por ser o nosso inevitável ponto de referência. Com isso, ela abre a possibilidade de pensarmos, mais equilibradamente, em outros pontos de referência.

A consciência de que o nosso tempo, isto é, o nosso calendário, a nossa História, e mais do que isso, que a nossa própria *temporalidade*, não são instâncias universais, mas particulares ao nosso mundo (o mundo moderno, isto é, Humano) e que elas podem (e devem) ter o seu valor relativizado, pode ser, a meu ver, um importante indício de um caminho rumo a um lugar de enunciação autenticamente Terrano:

As sociedades lentas conhecem velocidades infinitas, acelerações extra-históricas [...] que fazem do conceito indígena do *vivir bien* algo metafisicamente muito mais parecido com um esporte radical do que com uma descansada aposentadoria campestre. (Danowski / Viveiros de Castro 2014: 93)

Mas, no poema de Campilho, de onde viria a impressão de que essa temporalidade é relativizadora? Creio que ela se dá, em grande parte, no estabelecimento de uma relação não problemática, ou seria melhor dizer, não *antagonizadora*, entre os universos urbano e da natureza – sendo a presença do primeiro uma marca típica da modernidade, e do segundo, de uma espécie de *anti-modernidade*, isto é, de uma postura crítica em relação aos valores e consequências do desenvolvimento da nossa sociedade industrial-capitalista. Para além do facto de que ambas as posturas só são possíveis dentro do próprio seio da modernidade (uma vez mais, nosso incontornável ponto de referência), a coisa mais importante que elas têm em comum é justamente a presunção (tipicamente moderna, como já dissemos) de uma fronteira mais ou menos clara entre o que é humano e o que é natural.

Ora, não se pode dizer que a poesia de Campilho seja propriamente urbana. Bucólica, menos ainda. Da mesma forma que ela não corresponde ao impulso de reafirmação da sua própria época, ela igualmente parece não sentir a necessidade de se fixar espacialmente nem no cenário urbano, nem no natural, em que pese, nessa escolha, todas as implicações

cronológicas que acompanham cada um deles: a urbanidade enquanto representante de um determinado período histórico, mais recente, e a natureza, de um período anterior, primevo.

Ao ignorar a fronteira que divide, e, com isso, valora, cada um destes universos, e optar por um emparelhamento a partir do qual a circulação entre ambos acontece de forma absolutamente orgânica e desembaraçada, é criada uma sensação de temporalidade “aberta”, relativa, à qual há pouco me referia.

Mas que não se confunda esta impressão com a de uma coexistência “pacífica” entre mundos. Há bastante tensão na poesia de Campilho, e é nela que reside a qualidade do seu texto. Apenas esta tensão jamais se pauta sobre a hierarquização de seus elementos, mas sim sobre o oposto, a *não-hierarquização*.

A própria relação entre a humanidade (sociedade) e natureza não está isenta desta tensão, que é constantemente gerada pela aproximação e sobreposição de imagens e personagens oriundos de cada um daqueles dois mundos. Um exemplo interessante é a presença de uma religiosidade católica, que aparece sempre ligeiramente difusa, misturada com elementos algo místicos, de um paganismo telúrico, também ele difuso; ou simplesmente a ágil alternância entre sagrado e profano, magnífico e pequenino, humano e não-humano, mistério e trivialidade: a onisciência de um motorista de ônibus; a “acústica perfeita” de “pequenas eremitas”; um “mantra” que nasce da mistura de um “cântico de procissão” com um latido de cão; o boteco ao pé da estátua de São Tarso; a “túnica de Deus” em meio aos pães de queijo; pensamentos à distância de “dois passos a galope”; um crucifixo “em miniature”; um “baton alaranjado” que divide espaço no toucador com uma “carabina calibre 12”. O próprio título do poema carrega em si uma ambiguidade semelhante: o “sopro” é uma ação que pode ter como sujeito tanto uma pessoa, como o vento, e jamais é esclarecido durante o texto a qual das hipóteses ele se refere.

O que quero salientar é que, apesar das recorrentes sobreposições, nenhuma dessas imagens ocupa, pois não lhe é permitido ocupar, pela própria estrutura do texto, um lugar de destaque, de predominância sobre as outras. A cada uma delas cabe a mesma medida de espanto ao despontar, e de negligência ao desaparecer no horizonte do poema. Não há, fundamentalmente, diferença no fascínio que se atribui ao pedalar 420 quilômetros para encostar as costas na areia quente da praia, e o simplesmente recostar-se na parede branca

de um hotel e observar a água do chuveiro a escorrer. E creio que apenas será capaz de verdadeiramente transmitir estas equivalências o escritor que tem a consciência de que todos estes mundos fazem parte de um mesmo contínuo, tal qual o pintor de flores, no poema, por trabalhar na horizontal e muito perto do chão, chega a roçar o peito na terra, ligar-se fisicamente a ela: a terra é sua tela.

Vejam, então, como a Natureza está presente nesta poética, mas nem mais nem menos idealizada que o ser humano, que, por sua vez, já perdeu seu estatuto de antagonista daquela. Ambos são tratados como pertencentes, repito, a um mesmo contínuo espaço-temporal, diante do qual as suas diferenças se tornam insignificantes. Daí que haja, nesta poética, um profundo respeito tanto pelo que é humano, quanto pelo que é natural, a celebração de um jamais significando o desprezo pelo outro.<sup>4</sup> Campilho não o faz (e o facto de não o fazer só torna a coisa ainda mais interessante), mas há quem opte por chamar este “contínuo espaço-temporal” de... *Gaia*.

Parece haver uma linha invisível subjacente ao texto que une todas as imagens díspares dentro de um denominador comum, ainda que elas pertençam a categorias bastante diferentes (de forma análoga, poderíamos dizer, os conceitos de Humanos e Terranos também unem entes absolutamente diferentes em novas categorias, transversais)<sup>5</sup>. Parece-me que a única coisa capaz de as unir talvez seja justamente esse impulso e essa abertura à coexistência, a complementaridade da beleza de cada um dos sujeitos retratados. Nesta poética há espaço tanto para o grandioso, quanto para o insignificante, nem tanto pela aderência a qualquer princípio democrático, mas pura e simplesmente pela consciência de que o nosso olhar, o olhar humano, com suas escalas e miopias, é apenas um dos infinitos pontos de vista possíveis, nem mais nem menos válido do que qualquer outro.

E creio que este impulso, que pela sua inclinação não-antropocêntrica é, em última análise, altamente *político*, só pode estar, a meu ver, ‘terranamente’ a serviço de uma mundividência onde o crescimento de um mundo não precisa necessariamente significar o fim de tantos outros.

## Bibliografia

Azevedo, Carlito (2001), *Sublunar*, Rio de Janeiro, 7letras.

Campilho, Matilde (2014), *Jóquei*, Lisboa, Tinta-da-China.

Danowski, Déborah / Viveiros de Castro, Eduardo (2014), *Há Mundo por Vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Florianópolis, Cultura e Barbárie Editora.

Deleuze, Gilles (1997), *Crítica e Clínica*, tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo, editora 34.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1975), *Kafka – por uma literatura menor*, trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago.

Fausto, Juliana (2013), “Terranos e poetas: o ‘povo de Gaia’ como ‘povo que falta’”, *revista Landa*, v. 2, n° 1, Universidade Federal de Santa Catarina, 167-181, <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n1/Juliana%20Fausto%20Terranos%20e%20poetas.pdf>> (último acesso em 23/03/2015).

Graeber, David (2015), “Não. Isto é uma verdadeira revolução”, *jornal Mapa*, 3 de janeiro de 2015, <<http://www.jornalmapa.pt/2015/01/03/entrevista-com-david-graeber-sobre-rojava/>> (último acesso em 23/03/2015).

Latour, Bruno (2002), *War of the Worlds: what about Peace?*, trad. Charlotte Bigg, Prickly Paradigm Press, Chicago, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/85-WAR-OF-WORLDS-GB.pdf> (último acesso em 13/05/2015).

Lopes, Adília (2001), “Ovos estrelados”, *Crônicas da vaca fria*, *Público*, 21 de maio de 2001, <[http://arlindo-correia.com/adilia\\_lopes\\_fria.html#Ovos\\_Estrelados](http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Ovos_Estrelados)> (último acesso em 23/03/2015).

Lourenço, Eduardo (2014), “Fomos invadidos por uma espécie de vampiros” (entrevista), *Diário Digital*, 20 de fevereiro de 2014, <[http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id\\_news=686490](http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=686490)> (último acesso em 23/03/2015).

Magalhães, Joaquim Manuel (1989), *Um Pouco de Morte*, Lisboa, Presença.

Silva, José Miguel (2012), “Grande Circo de Montekarl”, in *Ladrador*, Lisboa, Averno: 35-36.



-- (2015), "Fim", *Cão Celeste*, n° 6, Lisboa, Paralelo W: 15-16.

### **Videografia**

Latour, Bruno (2013). *Gifford Lectures 1-6*, <<http://knowledge-ecology.com/2013/03/05/bruno-latours-gifford-lectures-1-6/>> (último acesso em 23/03/2015).

Tarr, Béla (2011), *O Cavalo de Turim (A torinói ló)*, T. T. Filmműhely, Hungria, 146 min.

Taylor, Astra (2005). *Žižek!*, EUA / Canadá, Zeitgeist Films, 71 min.

Viveiros de Castro, Eduardo (2013a), "Gaia e os terranos no contexto amazônico" (conferência), *Colóquio sobre o contemporâneo – o fim, o resto, o começo*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, <https://www.youtube.com/watch?v=8C6EZXd7G0> (último acesso em 23/03/2015).

-- (2013b), "Últimas notícias sobre o fim do mundo" (conferência), *III Conferência Curt Nimuendajú*, Universidade de São Paulo, <<https://vimeo.com/81488754>> (último acesso em 23/03/2015).

-- (2014), "Filosofia, antropologia, e o fim do mundo", <<https://vimeo.com/78892524>> (último acesso em 23/03/2015).

**Luca Argel** é músico e poeta. Licenciado em Música pela UNIRIO em 2010, no Rio de Janeiro, mudou-se para o Porto em 2012, onde trabalha e cursa mestrado em Literatura na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 2012 publica *esqueci de fixar o grafite* (poesia, ed. 7letras), cuja tradução para espanhol está no prelo para publicação em Espanha (Kriller71 ediciones, Barcelona).

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Em postagem recente em seu blog, o poeta José Miguel Silva transcreve a seguinte passagem, que considero bastante elucidativa:

The dominant culture is a lot of things in its complexity, but I think it is fair to say that one of it's primary components is that it is anthropocentric. The dominant culture puts humans at the center of existence. Of course, there are layers of nuance involved in which the lifestyles and comforts of some humans are prioritized over the well being of others. To be sure, the dominant culture has a tiered hierarchy of valuation of flesh, with white flesh prioritized over nonwhite. Human flesh, however, always trumps nonhuman, with the anthropocentrism of the dominant culture casting non-human life as non-sentient, non-feeling, non-autonomous. To the dominant culture, there is no web of life, no complex interplay between co-dependent species all with value unto themselves, all existing within their own right to be respected and treated as one living family. As far as the dominant culture is concerned, there is humanity, and everything else is either the feedstock of industry, or it is in the way.

Não há indicação de autoria. <<https://eumeswill.wordpress.com/2015/05/16/3301/>> (último acesso em 16/05/15).

<sup>2</sup> “Falo de ovos estrelados, coisa caricata, suja, sublunar, como as maminhas e o cão animal que ladra” (Lopes 2001).

<sup>3</sup> “Confesso que me atraiu sobretudo o número da Grande Conflagração do Capitalismo, anunciado em letras vermelhas no cartaz.” (Silva 2012).

<sup>4</sup> Talvez por isso não haja quase nenhum espaço para a ironia em seus textos.

<sup>5</sup> Mesmo a ortografia de Campilho não obedece sequer a fronteiras linguísticas, seu português alternando entre o brasileiro e o lusitano.

## Três Lições: Testemunhos para a Dignidade Humana

**Paulo Jorge Augusto Matos**

*Universidade do Porto*

**Resumo:** Este ensaio aborda a relação intermedial entre o quadro *El 3 de mayo de 1808 en Madrid*, de Francisco de Goya, o poema “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, e o poema “Um pouco só de Goya: Carta a minha filha: [sic]”, de *Imagias*, de Ana Luísa Amaral. Procura-se estabelecer a proximidade efrástica dos poemas com o quadro e a relação intertextual entre as duas composições líricas, percorrendo-se um caminho de descoberta da dignidade humana proclamada pelas três obras, numa preocupação interventiva comum pela valorização dos seres humanos, que, em microcosmovisões, se tornam vítimas-exemplo de condicionalismos próximos de um fim d(n)o mundo ou da sua própria condição existencial.

**Palavras-chave:** condição humana, dignidade, éfrase, fim do mundo, intermedialidade, guerra, humanidade, intemporalidade, pintura, poesia, testemunho

**Abstract:** The purpose of this study is to identify the intermedial relationship between Francisco de Goya’s painting *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* [*The Third of May 1808 in Madrid*], the poem “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” [“Letter to my children about the shooting by Goya”], from *Metamorfoses* [*Metamorphoses*], by Jorge de Sena, and the poem “Um pouco só de Goya: Carta a minha filha:” [“Just a little bit about Goya: Letter to my daughter:”], from *Imagias* [*Imagic*], by Ana Luísa Amaral. It aims at establishing the ekphrastic proximity of the poems with the painting and the intertextual relationship between the two lyrical compositions, covering up a discovery path of the human dignity proclaimed by the three pieces of work, a common interventional concern for the development of human beings, which, in micro worldviews, become victims, which can be an example of the constraints near an end of/in the world or their own existential condition.

**Keywords:** human condition, dignity, ekphrasis, end of the world, intermediality, war, humanity, timelessness, painting, poetry, testimony

Quando, em 1977, apresenta o “Prefácio” a *Poesia II*, Jorge de Sena adianta a essência de *Metamorfoses* (cuja primeira edição data de 1963). Nesse texto introdutório, Sena destaca o que lhe parece ser mais fulcral: a “carga estética e histórico-social, e humana sobretudo” (1988: 12) dos poemas que constituem a obra, os quais se destinam a permitir que os leitores menos informados compreendam a liberdade, a justiça e a dignidade humanas, valores pelos quais o poeta sempre lutou em prosa e verso, confessa nesse momento (*idem*: 14).

Estes poemas, *nascidos* da escultura, da pintura, da arquitetura, da fotografia, até, resultam do já então remoto interesse do autor, apaixonado por Arte, em transpor para a poesia outras manifestações artísticas. Mais do que transpor, importa-lhe sobretudo “meditar poeticamente” (*idem*: 151), afirma no “Post-fácio – 1963” de *Metamorfoses*. Ou seja: é-lhe cara a historicidade das obras de arte naquilo que carregam da índole humana. Sena afirma que essa “historicidade da natureza humana” (*idem*: 152) é comovente, porque resulta das vivências de homens cujos exemplos são eternos:

Eu sei que os povos só valem como humanidade, nunca valeram como outra coisa. E a alegria que sinto [...] não provém de esta ser milenária, estranha, distante, bárbara ou requintada, mas sim de eu sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objetos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas. (*ibidem*)

Luís Adriano Carlos refere que “*Metamorfoses* e *Arte de Música* representam momentos de articulação superativa dos regimes testemunhal e circunstancial: o poeta testemunha e interroga o sentido criador da humanidade na circunstância da fruição de objetos estéticos, plásticos e musicais” (1999: 120). Mais adiante, o ensaísta acrescenta: “O testemunho não implica outra coisa senão a ‘atenção expectante’ que mantém a poesia desperta para o mundo” (*idem*: 122).

Na perspectiva de Sena, porém, o imprescindível para poetizar não se prende tanto com o tipo de objeto plástico de onde parte; liga-se, antes, à mensagem que a obra de arte pretende transmitir às gerações vindouras. Nesse sentido, diz que a Poesia tem um papel didático e, por conseguinte, transformador do mundo: “a poesia pretende ser, ela mesma, o lá onde se transforma o mundo, e, portanto, a quem a lê ou ouve, ensina algo de novo” (1988: 156). Apesar de os poemas de *Metamorfoses* serem considerados “ensaísmo literário, meditações moralísticas, impressionística crítica de arte” (*ibidem*), Sena inscreve neles ensinamentos, numa poética de “crítica da vida” (*idem*: 157), já que não lhes nega (nem, no seu entender, a toda a Poesia) a inexistência da meditação moral “num sentido escatológico, de inquirição aflita sobre as origens e os fins do Homem” (*ibidem*). Não nos parece, no entanto, que com o termo “escatológico” Sena se referisse ao fim dos tempos, procurando, sim, designar o futuro da Humanidade e os objetivos últimos da manutenção da sua dignidade, como prova das sucessivas metamorfoses conducentes à sua imortalidade – “a celebração e a glorificação poética do triunfo humano”, segundo Luís Adriano Carlos (1999: 189) –, porque “é pelo rosto e pelos seus gestos, e pelo que [o Homem], com o olhar transfigura [*sic*], que podemos, interrogativamente, incertamente, inquietamente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida. E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria” (Sena 1988: 157). Nesse olhar, nesse poder da visão, Sena radica a procura do conhecimento. Na verdade, a poesia seniana baseia-se numa *visão múltipla* (Carlos 1999: 35) da realidade que a absorve para se tornar “numa atitude enunciativa visualizante” (*idem*: 37), “estrutura que faz ver” (*idem*: 39). Isto é: pela visão do mundo, a Poesia torna-se consciência do poeta sobre a realidade, uma vez que invoca para os seus poemas a sua reflexão sobre o meio envolvente, numa atitude que Luís Adriano Carlos descreveu como “a reflexão da consciência [a] transformar-se em consciência da reflexão” (*ibidem*).

Todavia, no critério de cronologia histórica usado para ordenar os poemas de *Metamorfoses*, este pensar o mundo leva Sena a negar, no posfácio em causa, a para ele detestável e repugnante “existência da intemporalidade da experiência humana” (Sena 1988: 155). Como veremos, o poeta nem sempre cumpriu essa negação. Em “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, por exemplo, tirará de um caso histórico particular

uma lição de universalidade. O mesmo acontecerá noutros poemas, sobretudo quando assume que eles “são líricos, integrados numa estrutura épica” (*idem*: 159). Ora, o valor epopeico de um texto, sabemo-lo, assenta num assunto grandioso, heroico, pelo que Sena ter-se-á obrigado como poeta a cumprir “uma fidelidade a uma visão do mundo” (*idem*: 160) baseada na meditação poética. Rebelando-se contra a falta de “tradições especulativas e culturais” (*idem*: 155) na poesia de língua portuguesa, espera ultrapassar o “mero registo impressionista ante uma obra de arte” (*idem*: 156), preferindo “especular emocionalmente para além das obras, com a emoção complexa de um espírito culto, para quem a História tem de estar presente na compreensão da própria e pessoal humanidade com a qual lhe é dado compreender a dos outros” (*ibidem*).

Uma das práticas da poesia anglo-saxónica adotada por Sena, no que ela assume de “abertura a novos diálogos e novos encontros estéticos” (Avelar 2006: 15), tem que ver com a interação comunicativa entre a poesia e as artes visuais, nomeadamente no que diz respeito à éfrase. Luís Adriano Carlos refere que a poesia de Sena assenta na tradição clássica do dito de Simónides “Poema pictura loquens, pictura poema silens”, exatamente porque é possível encontrar correspondências entre os poemas e os objetos plásticos que os inspiraram. Todavia, existem certas tensões nessas correspondências: “O poema move-se em torno do objeto plástico, mas realizando uma órbita irregular, digamos elítica” (Carlos 1999: 195). Há, pois, a necessidade de os poemas se fazerem acompanhar da reprodução da fonte inspiradora, a fim de o leitor compreender mais eficazmente a transposição da totalidade ou de parte do conteúdo temático de um *medium* para outro (cf. *idem*: 196). Servindo-se da metáfora da translação dos planetas em torno do astro-fonte, o ensaísta acrescenta, com Francisco Cota Fagundes, que essa transposição é antes *transporte* e adaptação pelos poemas do conteúdo temático dos objetos plásticos, que, vivendo de forma independente, sugam a luz do sol que os ilumina, isto é, os poemas são motivados pelo conteúdo das obras plásticas, não se limitando a ser a sua reprodução verbal.

Efetivamente, os poemas de *Metamorfoses* são composições efrásticas, mas não no sentido em que a ἔκφρασις (*ekphrasis*) é a descrição de uma pintura ou de uma escultura nem na aceção de Heffernan, que a define como a representação verbal de uma representação visual.<sup>1</sup> São-no antes na medida em que, segundo Clüver, se corresponde à

“verbalização de um texto real ou fictício composto num sistema sígnico não verbal” (1996: 42),<sup>2</sup> neste caso, uma verbalização em que a obra de arte não literária motiva reflexões poéticas por parte do autor, as suas “meditações aplicadas” (Sena 1988: 158). A reflexão sobre os objetos visuais “é menos uma *representação* na superfície de um espelho do que uma *refração contínua*, uma mediação mediada pela mediação da linguagem poética. Os poemas constituem espaços de produtividade em contraponto, meditações aplicadas” (Carlos 1999: 199). Desta forma, descobrimos o poeta enquanto crítico, condição igualmente inspirada na tradição poética anglo-saxónica. No que importa para este estudo, relembramos o papel do poeta que, pela mediação interartística, reflete sobre o sentido do mundo, procurando o humanismo através da função testemunhal dos poemas. Quer isto dizer que Jorge de Sena desenvolveu na sua poética uma meditação social em que procura instruir o leitor sobre o conhecimento do mundo, ética e moralmente falando, edificando, assim, uma poesia que procura uma sagesa universal baseada na humanidade (Cf. Carlos 1999: 237-247).

Exemplo dessa reflexão sobre a condição do Homem buscando a humanidade é a que Sena incute no poema “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de *Metamorfoses*, para cuja criação tomou como base um famoso objeto plástico. Falamos de *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* ou *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, de Francisco de Goya, um quadro de 268 cm x 347 cm, pintado a óleo, que fez do pintor uma espécie de pioneiro da reportagem fotográfica. A obra, que constitui um díptico com o quadro *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* ou *La lucha con los mamelucos*, ilustra uma situação crítica: a repressão de prisioneiros através de uma bárbara execução coletiva.

A nível histórico, o quadro de Goya, que pertence à coleção permanente do Museu do Prado, perpetua um acontecimento trágico da história de Espanha, ocorrido na noite de 2 para 3 de maio de 1808. Nessa madrugada, revoltado contra a ocupação napoleónica, o povo de Madrid, numa atitude instintiva de patriotismo, de luta pela independência do seu país, atacou com pedras, facas e navalhas o exército do comandante Murat, cunhado do Imperador, o qual, de forma desigual, replicou com armas de fogo. Depois de todo um dia de confrontos, a rebelião foi dominada e os soldados franceses cumpriram uma ordem drástica. Como forma de retaliação, fuzilaram, na montanha do Príncipe Pio, nos arredores da capital

espanhola, cerca de quarenta resistentes, homens e mulheres comuns. Este massacre nunca foi esquecido, muito menos perdoado. Imerso em raiva e indignação, Goya, uma das supostas testemunhas oculares, ilustrará em tela, seis anos após o sanguinolento acontecimento, a violência desses factos, de uma forma bastante realista, “[p]ara tener el gusto [...] de decir eternamente a los hombres que no sean bárbaros” (Serna 1958: 191).

Como consegue o pintor transmitir a sua mensagem? A cena reproduzida, que dá ares de fotografia de reportagem, tem um núcleo de base: uma multidão está prestes a ser fuzilada. Nesse conjunto, destaca-se, iluminado por uma lanterna, uma mancha de luz como que celestial, um homem de calças claras, camisa branca e peito disponível para as balas francas; um homem que, no entanto, de braços abertos, de mãos estigmatizadas, qual Cristo ainda por crucificar mas já sofrido, semelhante a um outro Cristo que jaz diante de si, parece implorar por piedade e compaixão, pedidos que um padre, também ele prestes a ser chacinado, orienta pela prece ao Divino. Num charco de sangue a seus pés, três cadáveres, sobrepostos uns aos outros, contribuem para a atmosfera gélida do quadro: o pincel de Goya espessa realisticamente o vermelho das massas de sangue que quase tocam os carrascos, assim *coagulando* a matéria pictórica da tela. Diante do condenado que protagoniza o episódio, posiciona-se o pelotão de fuzilamento, máquina de execução, marioneta dos poderosos, desagradável, anónima, pois sem rosto, sem alma, sem vontade própria. Aparentemente, apenas dois dos fuziladores, todavia, apontam a sua arma àquele mártir. Todos os outros soldados dirigem as armas contra as próximas vítimas, os que se seguem ao primeiro grupo de execução e que, em segundo plano, desesperados, atemorizados, apavorados, de mãos nos rostos, escondendo a dor profunda, caminham para a morte inglória, massacrados que serão à queima-roupa, um pouco mais tarde. Segundo Eugenio D’Ors, é esse cenário, gratuita e maquiavelicamente violento, que inquieta o observador:

El resto del pelotón, en un movimiento colectivo, dirigido netamente hacia el fondo del cuadro, parece apuntar, no a los que estão a punto de ser ejecutados, pero a los otros, a los que, izados sobre un montículo, no serán ejecutados sino más tarde. Evidentemente, no es la inminente descarga la que se les destina. Este detalle, que, desde el punto de vista puramente anedótico, encierra una contradicción, un ilogismo, es aquí profundamente revelador de un estilo, de una disposición de la sensibilidad, no sólo por el antagonismo de los movimientos, sino por el antagonismo de las



intenciones. Es el triunfo de lo multipolar. Oscuramente, el visitante experimenta un choque y la obra se le impone violentamente. (D'Ors s/d: 62-65)

Goya atinge este impulso através de variadas técnicas plásticas. A consciente gradação cromática destaca, primeiramente, o branco da inocência, da pureza dos ideais e da paz de espírito, valores concentrados na camisa imaculada do mártir, a qual se converte na bandeira da denúncia universal contra a guerra. Por seu turno, o amarelo-ocre simboliza a riqueza interior dos prisioneiros face à luta pelos ideais de apego à sua terra. Finalmente, o vermelho revela a coragem, mas também a crueldade da cena, a violência da morte. Estas cores contrastam com o preto da noite sem estrelas, o opaco, representante do medo, da interrupção da vida e da escuridão ideológica dos repressores. Neste sentido, a iluminação do local para onde estão apontadas as espingardas opõe-se à escuridão noturna, o que marca o contraste entre os ideais dos sacrificados – seres lutadores cujas vozes (re)clamam a liberdade – e o obscuro fanatismo ideológico dos militares (por extensão, o dos seus comandantes), aludindo ainda ao ambiente tétrico do pesadelo. Pelo recurso ao *chiaroscuro* (já não no sentido vinciano original do contorno que serve a noção da tridimensionalidade), corporizam-se as formas e enfatiza-se o dramatismo da situação. Jean-Louis Schefer explica: “Le noir, moins que de l’ombre, [est] une réserve onirique de production des corps. Et ceci: la peinture produit des corps. [...] L’ombre éclairée, la nuit blanchie par parties fait venir des corps, non des formes” (*apud* Milner 2005: 176). Por outro lado, se a clareza dos rostos dos sacrificados marca a valentia da luta pelos objetivos, os rostos obscuros dos atiradores demonstram a maldade da barbárie. Para este jogo de luz e sombra contribui o traço do artista, espontâneo e expressivo, a pincelada livre que não pretende o contorno das figuras. É um pincel dramático, terrífico, evidente, por exemplo, no desenho impreciso da cidade, ao fundo, a qual, parecendo abandonada, pois que a sua população será dizimada, adquire um ar fantasmagórico.<sup>3</sup> Esta ideia do extrassensorial perpassa ainda, e em ligação direta, pelas figuras humanas, na medida em que os inocentes são menos definidos do que os carrascos mortíferos. Estes estão em comunhão com a terra, encarnam a dureza do momento; aqueles, sugere-se, são espíritos a caminho da liberdade da alma, elevados a heróis graças à sua coragem.<sup>4</sup> Ascendendo à glória celestial, as vítimas envolvem-se em eternidade e, logo, em divinização dos valores humanos que representam. Reside aí a intemporalidade da obra

goiesca, materializada pela colossal estatura do mártir iluminado (que, de joelhos, não aparenta ser um homem mais alto do que os restantes elementos humanos). Há um jogo entre o físico e o espiritual, em que o primeiro flui no sentido da maior humanidade da personagem que, se, por um lado, se nivela aos soldados na estatura, ou seja, se mostra como um ser semelhante aos seus algozes, por outro lado, o da alma, revela possuir um estatuto superior ao dos outros seres humanos, precisamente porque é o símbolo dessa grandeza de alma que o conduz (como poderia conduzir os demais) ao intemporal.

Goya destaca a brutalidade militar e denuncia a arbitrariedade do poder e da guerra que vitimiza o povo inocente e enfraquecido. A obra constitui-se, pois, como grito silencioso e revoltado contra os opressores. Simultaneamente, em clara anunciação da visão crítica e subjetiva do Romantismo, o pintor aragonês defende o patriotismo e a liberdade, e imortaliza o heroísmo do povo espanhol. Olhemos, assim, esses mártires “desemoldurando-os da contingência histórica e tomando-os como emissários sem tempo de uma mensagem de dignidade resistente que é de todas as épocas” (Pereira s/d).

Resumindo: Goya, imbuído ainda de um certo espírito das Luzes,<sup>5</sup> não calou a contradição existente entre a ação de Napoleão e a Revolução Francesa, que pugnara, nem vinte anos antes, pelos Direitos Humanos. Buscando um novo entendimento moral do mundo, criou, desta forma, uma das mais perturbantes obras-primas da pintura moderna. Segundo Dino Formaggio, “[l]a storia anonima dei fucilati di ogni rivolta popolare trova in quest’opera la sua impressionante, monumentale epopea” (Formaggio 1951: 123). No pensamento de Xavier de Salas, “[p]ar leur terrifiante beauté, ces scènes sont bien plus qu’une représentation documentaire, elles atteignent à la grandeur” (Salas 1961: 76).<sup>6</sup>

Tendo o quadro de Goya como inspiração poética, num claro jogo de “cadeias de ressonância e de redes de relações” (Carlos 1996: 27) que implica uma profunda competência enciclopédica e intertextual (*ibidem*),<sup>7</sup> Jorge de Sena escreveu “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” (1959), composição poética em que o poeta se serve da meditação sobre a realidade, a sua realidade até (a Guerra Fria, a ditadura em Portugal, o seu exílio), para relevar, com uma profunda carga afetiva, “no plano da intelecção do mundo, [...] uma discursividade orientada para a captação dos variados e subtis nexos dum real em constante devir” (Vieira-Pimentel 1981: 73). Nesse poema, fica claro o efeito que

Sena pretende retirar da sua obra poética, nomeadamente a que subjaz a *Metamorfoses*: a ação humana como elemento modificador,<sup>8</sup> como fonte metamórfica do mundo, baseada na História, que é um início de que se parte, mas igualmente um fim a que se pretende regressar. Este ciclo é a verdadeira metamorfose, uma vez que, revivendo, recordando, refletindo sobre os exemplos do passado, o Homem poderá reconstruir o seu casulo anímico e renovar-se, aprimorar-se, exceder-se em Bem universal: “Ao [fazer a Arte] comparecer na praça pública das gentes, das ações e dos acontecimentos exemplares, o poeta opta decisivamente pelo Homem e pelo seu esforço transformador. Nas ‘histórias’ que em todos os poemas se dizem é na História que, confusa e atormentada, se procura” (*idem*: 65).

Nesta ordem de ideias, “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” foi criado como poema-testemunho, uma “forma de conhecimento e de intervenção num mundo que, neste caso, já foi sujeito a uma elaboração sinuosa” (*idem*: 68). É a intenção “radicalmente formadora” a que alude Luís Adriano Carlos quando se reporta à(s) intencionalidade(s) da poesia de Jorge de Sena (1999: 124).

O poema-carta é construído, assim, como uma espécie de herança ideológica de um pai para seus filhos, um pai que não lhes exige, exigindo, a continuação do seu património intelectual, pois o mundo em que viverem poderá ser

[...] [u]m simples mundo,  
onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém  
de nada haver que não seja simples e natural.  
Um mundo em que tudo seja permitido,  
conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,  
o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós. (Sena 1988: 123)

O *eu* tem, como fica claro, a esperança de que os seus filhos venham a viver num mundo em que tudo seja “simples e natural” (*ibidem*), em que consigam realizar a sua vontade e expectativas, e em que o respeito entre as pessoas seja uma prática enraizada. Ou, então, desanimado, confessa que “é possível que não seja isto, nem seja sequer isto / o que vos interesse para viver” (*ibidem*).

Porém, porque não importa esse futuro incerto, porque o fundamental é a função do pai que molda consciências e personalidades, continua o seu propósito de desejar um

mundo de liberdade, em que ninguém estrangule a liberdade dos outros e onde seja possível sonhar:

[...] Tudo é possível,  
ainda quando lutemos, como devemos lutar,  
por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,  
ou mais que qualquer delas uma fiel  
dedicação à honra de estar vivo. (*ibidem*)

Sena apropria-se, então, da verdadeira força anímica do seu poema, esse fogo que luta pela harmonia no mundo, que a História teima em desrespeitar, mas que deveria contribuir para a evolução da Humanidade. Ao afirmar

[u]m dia sabereis que mais que a humanidade  
não tem conta o número dos que pensaram assim,  
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,  
de insólito, de livre, de diferente,  
e foram sacrificados, torturados, espancados,  
e entregues hipocritamente à secular justiça,  
para que os liquidasse “com suma piedade e sem efusão de sangue.” (*ibidem*),

o sujeito poético enaltece aqueles que, ao longo da História, tiveram as mesmas crenças, os mesmos princípios que ele. Sena continua a sua argumentação, mostrando aos filhos como o “sacrifício” destas pessoas decorre de motivos religiosos, ideológicos, do seu patriotismo, de questões raciais e sociais. Ou seja, apresenta-os àqueles seres superiores que lutaram pela liberdade de religião, pelo direito de opinião, pelo direito à igualdade, sem discriminação, e que, por tal, expiaram fatalmente os seus *pecados*:

Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,  
a uma pátria, uma esperança, ou muito apenas  
à fome irresponsável que lhes roía as entranhas,  
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,  
e os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto haviam vivido,  
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.

Às vezes, por serem de uma raça, outras  
por serem de uma classe, expiaram todos  
os erros que não tinham cometido ou não tinham consciência  
de haver cometido. (*ibidem*)

Neste momento da sua missiva, Sena comemora esses lutadores, exalta a sua força e torna-os eternos, porque para si são heróis de uma epopeia que se repete ao longo dos tempos.<sup>9</sup> Tal como Goya havia feito no seu *El 3 de mayo de 1808 en Madrid*, Jorge de Sena dá ênfase à imortalidade desses heróis – “Mas também aconteceu / e acontece que não foram mortos. / Houve sempre infinitas maneiras de prevalecer, / aniquilando mansamente, delicadamente, / por ínvios caminhos quais se diz que são ínvios os de Deus.” (*ibidem*) –, estabelecendo a relação efrástica do seu texto com o quadro, ao inferir a reação do pintor aos acontecimentos de Madrid, pautados que foram pela violência e pela injustiça. Estrategicamente, Sena só agora focaliza a sua atenção no quadro de Goya (ao contrário do que o título do poema poderia ter feito prever), não para o descrever, rejeitando a éfrase figurativa,<sup>10</sup> mas para, servindo-se da éfrase interpretativa,<sup>11</sup> dele extrair “as correspondentes inferências didático-moralizantes” (Pereira s/d), e relevar, assim, que o pintor não se mostrou indiferente aos fuzilamentos dos populares madrilenos, razão pela qual exigiu de si, como testemunha, uma ilustração pictural dessa violência:

Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,  
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha  
há mais de um século e que por violenta e injusta  
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,  
que tinha um coração muito grande, cheio de fúria  
e de amor. (*idem*: 123-124)

Na perspetiva do *eu* poético, este acontecimento não foi um facto isolado, mas um “episódio breve” (*idem*: 124) entre muitos outros que marcaram tragicamente a História. Pela referência às atrocidades levadas a cabo na Segunda Guerra Mundial, quando são evocadas as câmaras de gás que vitimaram tantos judeus, por exemplo, o tempo do seu (quase) presente é um tempo intemporal, pois carrega uma carga simbólica universal. Deste modo, Sena reconfigura o tempo, num microcosmo de fim do mundo, não só dependente do

caos bélico em que imerge o seu pensamento, mas sobretudo baseado na consequente perda de valores intrínsecos à Humanidade.

É nessa ótica que o locutor pretende dar uma lição de vida aos seus descendentes: ao lembrá-los de que é “nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis) / de ferro e de suor e sangue e algum sémen / a caminho do mundo que vos sonho.” (*ibidem*), o pai-poeta mostra como, malgrado o horror histórico retratado por Goya, ele é apenas um dos variadíssimos episódios da imensa cadeia de crueldade e injustiça humanas de que os seus interlocutores (sejam eles os filhos ou os leitores) fazem igualmente parte, porque são humanos e, como tal, não devem, não podem, abstrair-se da sua condição. A referência metafórica ao *sangue* e ao *sémen* valoriza a capacidade de esses destinatários revivificarem os valores humanos que tanto o poema quanto o quadro pretendem preservar. Fica, pois, o esclarecimento de que é possível protegerem e transmitirem às gerações vindouras os ensinamentos que a História vai adquirindo a partir dos erros passados, cuja anulação é o alvo a atingir. O onírico que encerra os versos de ensinamento envolve o poema numa certa vidência do poeta, que, abraçando a imaginação, se esforça por iluminar a mente dos seus destinatários com a visão de um mundo ideal que poderão ser eles a edificar.<sup>12</sup> É um ver ao longe que “faz vibrar o mundo” (Carlos 1999: 70) e que se inscreve, assim, na poética do testemunho que Sena advoga: aquela em que a poesia, “orientada para a ilustração dos mais altos valores humanos” (*idem*: 83), pelas suas funções educativa e revolucionária, é motor transformador do mundo.<sup>13</sup>

De imediato, o *eu* poético passa à reflexão, apelando ao valor da vida humana:

Acreditai que a dignidade em que hão de falar-vos tanto  
não é senão essa alegria que vem  
de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez  
alguém está menos vivo ou sofre ou morre  
para que um só de vós resista um pouco mais  
à morte que é de todos e virá.  
Que tudo isto sabereis serenamente,  
sem culpas a ninguém, sem terror, sem ambição,  
e sobretudo sem desapego ou indiferença,

ardentemente espero. Tanto sangue,  
tanta dor, tanta angústia, um dia  
– mesmo que o tédio de um mundo feliz vos persiga –  
não hão de ser em vão. (Sena 1988: 124)

Interroga-se, seguidamente, sobre a importância do sacrifício, confessando não ter bem a certeza se ele valerá a pena. Acaba por reafirmar a sua crença no valor supremo da vida ao concluir que talvez as muitas mortes não tenham resolvido o “horror de tantos séculos / de opressão e crueldade” (*ibidem*) e não tenham possibilitado a implementação do amor entre os homens:

[...] Confesso que  
muitas vezes, pensando no horror de tantos séculos  
de opressão e crueldade, hesito por momentos  
e uma amargura me submerge inconsolável.  
Serão ou não em vão? Mas, mesmo que o não sejam,  
quem ressuscita esses milhões, quem restitui  
não só a vida, mas tudo o que lhes foi tirado?  
Nenhum Juízo Final, meus filhos, pode dar-lhes  
aquele instante que não viveram, aquele objeto  
que não fruíram, aquele gesto  
de amor, que fariam “amanhã”. (*ibidem*)

No fim do poema, o sujeito poético responsabiliza os seus filhos pelo futuro. Num claro discurso de “inquebrantável fé humanista” (Pereira s/d), espera que eles contribuam para a criação de um mundo melhor, honrando a memória de todos os que lutaram e sofreram pelos seus ideais. Como seus filhos, têm a obrigação de conservar os valores dos que sacrificaram a vida pelos seus direitos, ou seja, faz-se o apelo à luta pela dignidade humana consagrada pelos Direitos do Homem, como Goya fizera um século antes:

E, por isso, o mesmo mundo que criemos  
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa  
que não é nossa, que nos é cedida  
para a guardarmos respeitosamente

em memória do sangue que nos corre nas veias,  
da nossa carne que foi outra, do amor que  
outros não amaram porque lho roubaram. (Sena 1988: 124)

Ressoa, neste instante, a voz de Vieira-Pimentel, ao afirmar, relativamente a estes derradeiros versos do poema, que “o poeta olhando, lúcida e aplicadamente o mundo, [*sic*] verifica que tão lobo do Homem quanto a Natureza é o próprio Homem. E então surge, palavras dele, ‘o poema goiesco e tão diretamente pessoal’, manifesto apaixonado contra a tirania, onde o aflorar do ceticismo e do pessimismo não enfraquecem” (Vieira-Pimentel 1981: 68) as ideias expostas, resultantes que são da “expressão muito pessoal de vivências emotivo-intelectivas” (*idem*: 72) do poeta.

Uma conceção do mundo aproximada a esta que acabámos de perspetivar surge quatro décadas depois pela voz de Ana Luísa Amaral. No seu poema “Um pouco só de Goya: Carta a minha filha:” (2002), de *Imagias*, a poetisa estabelece, por um lado, relações transtextuais<sup>14</sup> com “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de Jorge de Sena, e, por outro, apropria-se tangencialmente do jogo ecrástico em relação ao já mencionado quadro de Goya. É, podemos dizê-lo, uma écfrase da écfrase ou, nas palavras de Paulo Pereira, “uma espécie de *ekphrasis* em segundo grau” (s/d).

O título do poema de Ana Luísa Amaral denota, assim que o lemos, dois aspetos que o aproximam do texto seniano. Há de imediato o indicativo architextual<sup>15</sup> do género escolhido – a epístola –, para lançar o leitor na emotividade do *eu* poético. Deparamo-nos, simultaneamente, com a evidente referência a Goya, o pintor-inspiração das reflexões poéticas sobre a realidade. Ao longo do poema, enquanto a ligação a Goya se limitará a breves afagos imagísticos ou plásticos, a relação de *transposição medial* (Rajewsky 2005: 51) entre os dois textos poéticos passará pela intertextualidade<sup>16</sup> (na medida em que há a alusão a Sena e ao seu poema), mas sobretudo pela hipertextualidade,<sup>17</sup> devido ao facto de o hipotexto seniano ecoar no hipertexto de Amaral, que imita criativamente aquele, em forma e conteúdo, ainda que mantenha a sua autonomia, pelas intenções particulares com que foi criado.

Ana Luísa Amaral inicia a sua composição com uma homenagem a um dos gigantes da poesia portuguesa do século XX. Essa sua admiração por Sena acabará, mais à frente, no



corpo do poema, por ser confessada à sua interlocutora, coincidentemente a filha, quando explica o modo como lhe falará de uma das facetas da vida: “Num estilo que gostava, esse de um homem / que um dia lembrou Goya numa carta a seus / filhos” (Amaral 2002: 27).

A aproximação do poema de Amaral ao de Sena vive do seu pendor pedagógico: a voz da poetisa lança um discurso de herança à filha sobre os fatores que compõem a vida, numa tentativa, em simultâneo, de a proteger do mundo, mas ainda de a deixar enfrentá-lo autonomamente, para que desenvolva a sua capacidade de autoproteção, necessária a um crescimento desenhado. Trata-se, segundo a voz parental, de um ato de amor: “Porque te amo, queria-te um antídoto / igual a elixir, que te fizesse grande / de repente, voando, como fada, sobre a fila. / Mas por te amar, não posso fazer isso” (*idem*: 28).

De facto, o sujeito poético está consciente da necessidade de deixar a filha aprender por si a enfrentar os horríveis habitantes do futuro: “um dragão sem fogo, ou unicórnio / ameaçando chamas muito vivas” (*ibidem*) e também aqueles que têm “olhos de gigante ou chifres monstruosos” (*ibidem*). O uso simultâneo de léxico inerente ao sonho e à fantasia, próprios da infância, em contradição com o vocabulário disfórico da guerra, do pesadelo, do horror, do caos, enfim, contribui exatamente para a desmistificação da vida como um conto de fadas. É essa a lição: a vida não é um sonho paradisíaco; é a “fila ou / [o] novelo” (*idem*: 27) que tanto têm de bom quanto de negativo e, conseqüentemente, é marcada por “sons de espanto” (*idem*: 28), as aprendizagens vivenciais que mostrarão “se o justo e o humano aí se abraçam” (*ibidem*).

Apesar de tomar esta posição, a proteção visceral da cria perpassa por todo o poema, o que é notório pela sua própria iconicidade: o texto, em verso, não é mais do que prosa poética no qual o *enjambement* lembra o embalo do bebé nos braços protetores de sua mãe.

Mas de que protege esta mãe a sua filha? O poema gira (regressa-se ao balanço do embalo) em torno de uma tentativa de dar uma definição de vida à pequena filha curiosa sobre o nascimento e a morte: “perguntavas do espanto / da morte e do nascer, e de quem se seguia / e porque se seguia” (*idem*: 27). A explicação metafórica da vida, “mascaramento imagístico” (Pereira s/d) menos claro que a mensagem seniana, não tardava: a vida prende-se às palavras *fila* e *novelo*, ou seja, a vida é o fluir encadeado de situações que se enredam

umas nas outras, nas diversas e diferentes “formas plurais de habitar o mundo” (*ibidem*), até culminarem na morte.

Se, na infância, a menina tinha já “olhos iguais” (Amaral 2002: 27) aos de agora, no presente, o “Hoje” (*ibidem*) que inicia a segunda estrofe do poema, o seu cabelo castanho claro escureceu, este *chiaroscuro* indiciando a perda da inocência, o amadurecimento, a maior capacidade de entendimento da realidade. Assim, é já possível abrir o jogo e mostrar-se, com laivos de Sena, que a vida passa de geração em geração – “a vida é também isso: / uma fila no espaço, uma fila no tempo, / e que o teu tempo ao meu se seguirá.” (*ibidem*) – e que, lembrando a guerra e a tirania do quadro de Francisco de Goya (agora sim, o “pouco” do título), ela tem tanto de bom quanto de mau – “a vida é também / isto: uma espingarda às vezes carregada” (*ibidem*) –, tanto de sonho como de terreno, de quotidiano – “Mostrar-te leite-creme, deixar-te / testamentos, falar-te de tigelas” (*ibidem*) –, tanto de genésico quanto de apocalíptico.

Está sempre presente, porém, o cuidado da proteção e da manutenção do lado bom da vida, tentativa de desvio da atenção do mundo da mentira e da falsidade: “Mas é também desordenar-te à / vida, entrincheirar-te, e a mim, em fila descontínua / de mentiras, em carinho de verso” (*ibidem*). O sujeito poético retoma esta crueldade da vida, feita de aparências, quase a finalizar o poema, quando se serve da imagem pictórica da camisa branca do mártir prestes a ser fuzilado do quadro de Goya, para assumir que a vida decididamente não é feita dos leites-cremes da infância, mas do fel do estado adulto: “A vida, minha filha, pode ser / de metáfora outra: uma língua de fogo; / uma camisa branca da cor do pesadelo” (*idem*: 29). Nesse sentido, importa enfatizar o oxímoro presente nesta imagem da veste do herói, numa reminiscência efrástica do *chiaroscuro* patente na obra goiesca. Nesta ordem de ideias, a poetisa acaba por concluir que “tudo está bem e é bom” (*idem*: 28): *está bem*, porque a vida é como é; *é bom*, porque não se vive de ilusões.

Ana Luísa Amaral não esquece a sua intenção pedagógica: ensinar à filha que as maldades do mundo, se não podem ser evitadas, poderão ser pela certa minimizadas ou, até, evitadas. Como tal, mostra-lhe que “o respeito inteiro e infinito / não precisa de vir depois do amor. / Nem antes.” (*ibidem*) e que é fulcral olhar os outros como “espelhos e não janelas” (*ibidem*): olhá-los é vermo-nos, pois entre eles e nós existem “pontos / paralelos”

(*ibidem*), igualdades. Daí que exigir o nosso respeito depende, antes, da bondade de respeitar o semelhante. É neste sentido que a poetisa encerra a sua lição de sabedoria. É a voz que, pela experiência, mostra que a vida pode ser plantar algo de bom, fazê-lo crescer e espalhá-lo:

Mas [a vida é] também esse bolbo que me deste,  
E que agora floriu, passado um ano.  
Porque houve terra, alguma água leve,  
e uma varanda a libertar-lhe os passos. (29)

Concluindo, Ana Luísa Amaral canta um hino à dignidade humana, muito próximo do que fez Jorge de Sena, baseando o valor da vida no que nela se produz: a alternância entre a vida e a morte, que serve de esqueleto ao poema, resume-se, finalmente, a este projeto de fecundidade dos afetos que a mãe foi zelando transmitir à filha querida. Esta dicotomia encarrilha na de transcendência/terreno que já Goya e Sena haviam apresentado. Só que em Ana Luísa Amaral inverte-se esse *chiaroscuro* ideológico: heróis são aqueles que vivem de forma digna, é certo, mas a glorificação alcança-se, pelo exemplo, no viver quotidiano. E aí é que reside a luz...

## Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (2002), “Um pouco só de Goya: Carta a minha filha:”, in *Imagias*, Lisboa, Gótica: 27-28.
- Avelar, Mário (2006), *Ekphrasis – O Poeta no Atelier do Artista*, Chamusca, Edições Cosmos.
- Carlos, Luís Adriano (1996) “O hipertexto literário. Algumas rotas de navegação pela obra de Jorge de Sena”, in Losa, Margarida L. / Sousa, Isménia / Vilas-Boas, Gonçalo (orgs.), *Literatura Comparada: os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada: 25-37.
- (1999), *Fenomenologia do Discurso Poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras.
- Clüver, Claus (1996), “Ekphrasis reconsidered: Jorge de Sena’s transformations of art and music”, in Losa, Margarida L. / Sousa, Isménia / Vilas-Boas, Gonçalo (orgs.), *Literatura Comparada: os Novos Paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada: 39-48.
- D’Ors, Eugenio (s/d), *El Arte de Goya seguido de la Otra Visita al Museo del Prado*, Madrid, M. Aguilar Editor.
- Eidt, Laura M. Sager (2008), *Writing and Filming the Painting – Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdão – Nova Iorque, Rodopi.
- Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (2007), “A éfrase como técnica de transcrição intersemiótica”, <[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/179293/mod\\_resource/content/1/Ecfrase%20intersemiotica%20por%20Ermelinda%20M.%20A.%20Ferreira.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/179293/mod_resource/content/1/Ecfrase%20intersemiotica%20por%20Ermelinda%20M.%20A.%20Ferreira.pdf)> (último acesso em 02/04/2015).
- Formaggio, Dino (1951), *Goya*, [Veronesi], Arnoldo Mondadori Editore.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes : la Littérature au Second Degré*, Paris, Éditions du Seuil.

- Heffernan, James A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.
- Kristeva, Julia (1969), *Σημειωτική: Recherches pour une Sémanalyse (extraits)*, Paris, Éditions du Seuil.
- Milner, Max (2005), *L'Envers du Visible – Essai sur l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Pereira, Paulo (s/d), “Um pouco só de Goya”: a meditação efrástica em alguma poesia contemporânea”, <http://www.lerjorgedesena.letras.ufri.br/ressonancias/pesquisa/estudo/s/40b-um-pouco-so-de-goya-ameditacao-ecfrastica-em-alguma-poesia-contemporanea-2a-parte/> (último acesso em 02/04/2015).
- Rajewsky, Irina O. (2005), “Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality”, *Intermedialités*, N.º 6, Montréal, Presses de l'Université de Montréal: 43-64.
- Salas, Xavier de (1961), *Francisco José Goya*, Verviers, Gerard.
- Sena, Jorge de (1988), *Poesia II*, Lisboa, Edições 70.
- Serna, Ramón Gómez de la (1958), *Goya*, Madrid, Esparsa-Calpe.
- Silva, Frederico (2010), “Literatura e pintura: uma leitura possível em sala de aula”, *Trama Interdisciplinar*, n.º 1, <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/2149/1499>> (último acesso em 02/04/2015).
- Vieira-Pimentel, F. J. (1981), “As *Metamorfoses* de Jorge de Sena: para além do homem e dos deuses”, *Cadernos de Literatura*, n.º 9, Coimbra, INIC – CLPUC: 63-74.

**Paulo Jorge Augusto Matos** nasceu no Porto a 3 de abril de 1975. Em 1993, ingressou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde, em 1998, terminou a Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Franceses (Ramo Educacional), tendo estagiado na Escola Secundária Garcia de Orta, no Porto. Em 1999, já depois de ter iniciado a carreira docente na Escola Secundária Felismina Alcântara, em Mangualde, viajou para Angra do Heroísmo, onde leciona como professor efetivo na Escola Secundária Jerónimo Emiliano de Andrade e onde tem sido formador na área da Didática do Português. Em 2004, concluiu, pela Universidade dos Açores, o Mestrado em Cultura e Literatura Portuguesas, ao defender a dissertação *O Povo no Imaginário Nemesiano*, publicada, em 2012, pelas Edições Colibri. Frequenta, desde outubro de 2014, o Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Heffernan considera que a éfrase é “the literary representation of visual art” (1993: 1). Afirma ainda que “[E]kphrasis is the verbal representation of visual representation.” (*idem*: 3). Para designar o mesmo fenómeno, Ermelinda Ferreira utiliza a expressão “*transcrição intersemiótica*” (2007: 2).

<sup>2</sup> Após apresentar a sua definição de éfrase, Clüver enfatiza o sentido semiótico que atribui a *texto*. Por sua vez, Laura Eidt considera a éfrase moderna, estendida à cinematografia, como a verbalização, citação ou dramatização de textos reais ou fictícios compostos num qualquer outro sistema sóico (vide Eidt 2008: 19).

<sup>3</sup> “Les compositions de Goya, écrivait Théophile Gautier, sont des nuits profondes, où quelque brusque rayon de lumière ébauche de pâles silhouettes et d'étranges fantômes” (Milner 2005: 168).

<sup>4</sup> “[L]es ombres ne servent aucunement (ou servent très peu) à suggérer le modelé des corps ou à introduire dans le tableau [...] un effet de perspective atmosphérique ; elles ont un rôle essentiellement expressif et couvrant, d’une manière souvent uniforme, des zones qui ne sont pas directement déterminées par l’incidence de la lumière. Elles visent beaucoup plus à désintégrer les formes qu’à les intégrer dans un monde dont la lumière constituerait le lien (ce lien fût-il d’opposition [...])” (Milner 2005: 178).

---

<sup>5</sup> Segundo Werner Hofmann,

[s]i Goya était un *ilustrado*, ce n'est pas parce qu'il vénérât la raison et trempait son pinceau dans l'intelligence pure ; et pas non plus parce qu'il prenait le parti des égarés et des humiliés, mais parce qu'il élargissait le domaine de l'art pour révéler les conditions dans lesquelles naît la privation de liberté. Il ramenait l'art à sa fonction première en entreprenant de placer l'œil en face d'horreurs inouïes et insondables afin de "lui épargner de regarder dans la terreur et dans la nuit" (Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, chap. 19) (*apud* Milner 2005: 171).

<sup>6</sup> As cenas referidas remetem para os dois quadros que constituem o díptico.

<sup>7</sup> Entenda-se aqui *intertextualidade* na aceção semiótica de *texto*.

<sup>8</sup> "A missão da literatura como cultura evoca a potência do espírito, tudo o que nas paixões e nos sentimentos humanos nos estimula e nos comove. Estes estímulos estão ao serviço da transformação da sociedade. Será a emoção, a subjetividade, o principal motor de transformação social. Os estímulos artísticos estão ao serviço do homem, isto é, o discurso literário, como toda a grande arte, quer ação política" (Rogel Samuel, *Manual de Teoria Literária*, 1985, *apud* Silva 2010: 165).

<sup>9</sup> Francisco Cota Fagundes indica, a este propósito:

Embora os poemas individuais de *Metamorfoses* tratem uma larga variedade de tópicos – homem social, homem religioso, o homem modelando a história e sucessivamente sendo modelado por ela, o homem como criador e o homem como destruidor – vistos todavia na sua totalidade, i.e., como um todo orgânico, o livro de Sena pode ser considerado a epopeia da humanidade na sua luta constante, desde o momento em que o homem emergiu do primevo mar da vida até à Idade Espacial, para se libertar das algemas do tempo e alcançar a imortalidade em corpo e alma" (Cf. "History and Poetry as *Metamorfoses*", *apud* Carlos 1999: 187-188).

<sup>10</sup> "Depictive ekphrasis" (Eidt 2008: 47).

<sup>11</sup> "Interpretative ekphrasis" (*idem*: 50).

<sup>12</sup> Luís Adriano Carlos resume claramente esta ideia: "A vidência torna-se não raro o termo mediador do testemunho; e, nessa mediação, o poeta vê o infinito no finito, a essência das coisas na contingência das coisas. A revelação testemunhal é, contudo, menos visionarismo do que *visão múltipla* da revelação que se manifesta na linguagem, projetada sobre o horizonte da existência e da história" (Carlos 1999: 98).

<sup>13</sup> No prefácio a *Poesia I*, Sena define a sua poética do testemunho nestes termos:

É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. Se a poesia é, acima de tudo, nas relações do poeta consigo mesmo e com os seus leitores, uma *educação*, é também nas relações do poeta com o que transforma em poesia, e com o ato de transformar e com a

---

própria transformação efetuada – o poema –, uma atividade revolucionária. Se o “fingimento” é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, “testemunho” é, na sua expectativa, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais *linguagem*, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana seja convocar a que o sejam de facto. (*apud* Carlos 1999: 80)

Abstemo-nos, neste estudo, de tratar a questão do fingimento poético na poesia de Jorge de Sena, remetendo o leitor para a consulta do capítulo “O testemunho” (in Carlos 1999).

<sup>14</sup> Invocamos as designações genettianas, em que a transtextualidade tem que ver com tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos (Genette 1982: 7).

<sup>15</sup> Genette define *arquitexto* como a relação do texto com o estatuto a que pertence (1982: 11).

<sup>16</sup> Segundo Genette, *intertextualidade* é a presença efetiva de um texto num outro. Das três variantes da *intertextualidade* propostas por Genette, importa-nos a *alusão* (Cf. Genette 1982). O autor baseia a sua conceção de *intertextualidade* na definição mais abrangente criada por Julia Kristeva, dependente, também ela, dos estudos de Mikhaïl Bakhtine: “[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un texte” (Kristeva 1969: 85). Adiante, Kristeva acrescenta: “Pris dans l’intertextualité, l’énoncé poétique est un sous-ensemble d’un ensemble plus grand qui est l’espace des textes appliqués dans notre ensemble” (*idem*: 194).

<sup>17</sup> Relação (que não é de comentário) que une um texto B (hipertexto) a um texto A, anterior (hipotexto) (Genette 1982: 11-12).

NOTA: As citações foram integralmente adaptadas à ortografia implementada pelo Acordo Ortográfico de 1990.



## Sob o Paradigma do Blasfemo. Para quê Mundo se Há Poesia?

**Teresa Filipe**

*Universidade de Évora*

**Resumo:** O presente artigo procura articular a noção heideggeriana de poesia enquanto linguagem fundamental do ser com a questão pessoana, desenvolvida por Eduardo Lourenço, de explosão de identidade e simultaneamente perda de realidade e de *mundo*. A partir de uma meditação crítica sobre os conceitos envolvidos procuraremos mostrar o carácter ontológico da poesia enquanto forma originária de ser.

**Palavras-Chave:** Poesia, Mundo, linguagem, Heidegger, Eduardo Lourenço

**Abstract:** This article main purpose is to articulate the notion of poetry as the fundamental form of being, as seen in Heidegger, with a question presented by Pessoa's work, as developed by Eduardo Lourenço's meditations, of the explosion of identity and simultaneous loss of reality and *world*. From a critical meditation on the concepts involved, we will enhance the ontological essence of poetry therefore regarding it as original way of being.

**Keywords:** Poetry, World, language, Heidegger, Eduardo Lourenço

*O que não há somos nós, e a verdade está aí.*

Álvaro de Campos

*O que Sá-Carneiro e Pessoa encontraram*

*de menos no mundo foi o mundo.*

Eduardo Lourenço

Proponho que nos detenhamos imediatamente no subtítulo do artigo. Como se deixa ver, a pergunta é uma provocação e tem a ver com uma noção muito particular das palavras *mundo* e *poesia*. Devemos antes de mais procurar olhá-las apenas e só enquanto isso que são: palavras. *Mundo* e *poesia* são duas palavras, cada uma com a sua história própria. Pode mesmo tentar ver-se de que maneira as histórias de uma e outra se têm relacionado, as suas aproximações e distanciamentos. Por exemplo, no princípio da história da filosofia e no que se costuma chamar o nascimento do pensamento filosófico, encontramos um poema – o poema de Parménides – para, logo de seguida, se exemplificar, com Platão, a expulsão dos poetas da cidade (da *polis*, em sentido profundo, das questões do mundo) de maneira a que o caminho rigoroso e seguro da filosofia pudesse prosseguir sem as ambiguidades, as imprecisões e a falta de verdade com que se identificava então, e por essa via, a linguagem poética. O filósofo passa a ser modelo de rigor e sistematicidade enquanto o poeta mergulha na confusão e no lirismo dos sentimentos, enfim, na subjectividade, na ilusão, na mentira. Tudo isso será muito simples de se ver até ao momento em que o próprio autor dessas palavras nos surja ele mesmo como poeta. Platão escreveu diálogos, criou uma das personagens mais fascinantes de toda a história da filosofia e, para além disso, socorreu-se do mito e da alegoria como formas de dar figura ao apelo do mundo, que o intriga e interpela. Falamos de mundo visível e invisível. Pois não era no mundo das ideias que Platão encontrava o maior grau de realidade e perfeição, assim como a fonte da verdade mesma? Parece então que, apesar da separação formal intentada, poesia e discurso racional, leia-se filosofia, nunca se puderam separar. Menos ainda, na procura da verdade do mundo. Para compreender a verdade e o mundo precisaríamos da linguagem poética. Assim, poesia e filosofia não só não se separaram como dão lugar uma à outra.

A nossa questão não é a da precedência. Apesar de ser a da origem. Ou seja, aproximarmo-nos das palavras como elas pedem, sem preconceitos de qualquer ordem ou determinações pré-concebidas, mas de maneira vazia, procurando esse vazio também na palavra mesma, procurando-a no mínimo de significado e tentando ver, para além dos sentidos a ela apostos ao longo do tempo, a palavra nua: a palavra só. Encontrar a solidão da palavra. Como se nos lançássemos num jogo de abstracção de todos os ruídos e significações que ao longo do tempo cada palavra vai abrigando e conseguíssemos chegar ao ponto zero, ao ante-predicativo, para ver que, antes de significar o que quer que seja, a palavra *é*. E é neste sentido em que vemos o poder ontológico da palavra, em todo o seu fulgor, um poder que não é demiúrgico, mas criativo. A palavra diz o mundo e é ao dizê-lo que se faz mundo. Ainda que nos surja como absolutamente irreal. A irrealidade do mundo aparece se nos recolhermos a esse espaço anterior a toda e qualquer determinação e permanecermos no espaço vazio: a indeterminação. Contudo, que não se entenda por indeterminação falta de rigor ou até mesmo de verdade. Nesse espaço vazio, original, a indeterminação é a forma mais rigorosa de ser, pois de outro modo seria já outra coisa qualquer. É na indeterminação da palavra poética que ela pode ao mesmo tempo revelar-se como abertura. No vazio das determinações a palavra simplesmente *é*, constitui-se aí como uma espécie de energia, de dar ser ao que vier a ser. Constitui-se como a própria possibilidade. Importa ver, contudo, que é nessa abertura total à possibilidade de ser que se engendra igualmente a maior dificuldade. A indeterminação não é, então, apenas de uma força em negativo, mas uma abertura ao ser, que é ao mesmo tempo marca da presença realíssima da existência como dificuldade. Dificuldade de ser. Em que medida é esta dificuldade de ser uma indecisão radical? Ou seja, que exista na raiz mesma do ser uma certa indecibilidade. O ser não sabe que *é*, que *foi*, que *será*. Simplesmente *é*, dá-se.

Somos o afortunado povo – uma estranha sorte, é verdade – que tem por um dos seus poetas maiores um ser que sem pudor se glosou muitos. Fernando Pessoa, naturalmente. E, a par dele, leitores que nos souberam traduzi-lo da maneira mais poética que a prosa consente, como é o caso de Eduardo Lourenço. Entre Pessoa e Eduardo Lourenço existe um diálogo que importa continuar a descobrir. O encontro de Eduardo Lourenço com a poesia de Pessoa é da ordem do acontecimento. Por acontecimento

entendemos uma experiência tão forte, próxima do *desastre*, que nos deita por terra e depois nos faz renascer de novo, já *outros*, e de onde jamais se sai. Para Eduardo Lourenço, o poder de desrealização da poesia está todo em Pessoa, como em Hölderlin, para Heidegger. No ensaio poético-filosófico “Hölderlin e a essência da poesia”, Martin Heidegger apresenta-nos a poesia de Hölderlin como aquela cuja “finalidade poética é ser ela própria [que faz] a poesia sobre a essência da poesia” (1989: 50). Todo o ensaio é o descobrimento da linguagem poética como fundação livre do ser. Ou seja, a mostraçãõ de que a palavra poética *sendo* a essência da linguagem, que por sua vez é a essência do ser, funda o ser, e com ele o tempo. Acrescentaríamos: e tudo quanto há. Pois, como lembra o poeta, em frase tão repetidas vezes citada, “poeticamente / Habita o homem esta terra” (*idem*: 49). Ou não a habita.

Note-se como, ainda há pouco, ao indagarmos sobre a indeterminação da palavra vazia e do espaço poético que ela ocupa, empregámos a expressão “presença realíssima da existência como dificuldade”. Com isso, aproximou-se a situação da poesia ao modo de ser da existência. O que significa, muito particularmente, que a existência tem a forma da poesia. Ou, por outras palavras, que habitamos poeticamente. Mas, por outro lado, também indica que a presença superlativa da existência enquanto dificuldade está muito próxima do que se pode designar ausência. Porque qualquer coisa na expressão “dificuldade de ser” sugere um carácter de ausência. Ausência de si a si-mesmo, ausência de mundo, ausência de ser e ausência ainda do que intente ser definição ou identidade. “Vivo no cimo dum outeiro / Numa casa caiada e sozinha, / E essa é a minha definição” (Pessoa 1985: 43). Outeiro, casa e definição. Caeiro, o mestre da ironia, sente e sabe como é e não é o outeiro, a casa e a definição. O outeiro e a casa que se vê e sente não são mais que as palavras e esse poema. O próprio Caeiro é e não é o poema. O poema des-realiza o mundo, o poema destrói o mundo, arrasa com o mundo porque essa é a única possibilidade de chegar a ter mundo. Não se trata da construção de um mundo novo, por oposição a este que não nos chega... É que não há mesmo mundo a não ser que se invente, e reinvente, e novamente se invente. Aí reside o poder ontológico da linguagem, a sua capacidade de dar ser, o seu poder transformador, a sua capacidade de intervenção. O poeta, como se vê, não é o decorador do mundo. Como se este existisse aí já dado na sua existência concreta, quotidiana e banal, a que o poeta

acrescentasse uma ordem estética que, de alguma forma, o enriquece e embeleza, para não ser tão cinzento e feio. Torna-se claro que a poesia não vem depois do mundo. O mundo não é cinzento e feio, cotidiano e banal. Assim como não é belo, surpreendente e amoroso. O mundo é uma palavra com história, em devir e em constante divagação, leia-se, possibilidade e transformação. Metamorfose. É essa possibilidade de haver mundo que vemos agora como a Poesia mesma. “O mundo ganha e perde ser no acontecer da linguagem” (Heidegger 2008: 253). Para haver mundo há que haver linguagem, e a essência da linguagem é poesia.

A amenidade do vale e a ameaça da montanha e do mar enraivecido, a sublimidade das estrelas, o enlevo das plantas e a timidez do animal, a fúria calculada das máquinas e a dureza do agir histórico, a embriaguez contida da obra criada e a fria audácia da pergunta sábia, a firme sobriedade do trabalho e o recato do coração – tudo isso é linguagem, ganha e perde ser apenas na linguagem. [...] A essência da linguagem não se revela aí onde ela é abusada e trivializada, deturpada, deformada e rebaixada a um meio de comunicação e a uma mera expressão de uma designada interioridade. A essência da linguagem está aí, onde ela acontece como poder criador de mundo, isto é, onde ela começa a modelar e estruturar o ser do ente. A linguagem originária é a linguagem da poesia. (*idem*: 253, 255)

De certa maneira, radicaliza-se a experiência do mundo através da experiência radical da linguagem. Radical, no sentido de levar ao limite e de enraizar, ou seja, fundar.

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. (Andresen 2015: 893)

A chegada do real ao quarto, enquanto brilho do mar e vermelho da maçã, não é uma questão de ontificação ou coisificação do real mas de como o real se manifesta e simultaneamente desrealiza. E isso acontece no quadro de uma experiência poética e do mesmo modo ontológica, pois trata-se de um acontecimento criador.

Trata-se agora de ver como uma nova palavra entrou nas nossas considerações, a saber, a de experiência. Precisamente, o que esteve em causa na origem da remota

separação de poesia e filosofia: a experiência. A origem de todos os enganos e auto-ilusões, o princípio da sensibilidade e, pior, da subjectividade. Só que, sendo fiéis à nossa indagação, não podemos deixar de olhar para a história da palavra *subjectividade*. E aí vemos como há muito se deixou de ter certezas sobre a existência de um sujeito, enquanto estrutura que subjaz ao que é representado, supondo algo que se deixa objectivamente representar, e uma outra potência, que unifica a representação e lhe dá sentido. Ou seja, o que a filosofia designou como sujeito transcendental. Por outras palavras, a história da Modernidade também passou pela palavra subjectividade, pondo em causa mecanismos de representação, a própria ideia de representação e, com a constatada morte de Deus, a necessária morte do sujeito. Um “olhar sem sujeito”, é precisamente a expressão empregue por Eduardo Lourenço para falar de um poeta, talvez insuspeito nestas paragens, muitas vezes apressadamente lido, como é o caso confesso do próprio Eduardo Lourenço. Referimo-nos a Eugénio de Andrade.

O sangue matinal das framboesas  
Escolhe a brancura do linho para amar.  
(*apud* Lourenço 2007: 47)

Um canto sem olhar suposto. Sem sujeito, nem deus. Todavia, algo de sagrado não deixa de se escutar ali. Como encontramos, por exemplo, num caso mais evidente (porque mais estudado), em Hölderlin:

No suave azul floresce com  
O seu telhado metálico a torre da igreja.  
(*apud* Heidegger 1989: 56)

Mas não será este estado sem olhar suposto mais uma fonte de ilusões?

Chegamos, neste ponto, ao título mesmo do artigo: sob o paradigma do blasfemo. A expressão, de Eduardo Lourenço, é retirada de um texto de comunicação intitulado “À sombra de Nietzsche”, apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian em 2006, por ocasião do Congresso Internacional *Que Valores para este Tempo?*. Nesse texto, identifica-se o prejuízo de uma leitura exclusivamente niilista de Nietzsche porque, ao fazê-lo e mais ainda

ao repeti-la, falhamos em ver a possibilidade que o filósofo nos entrega, a saber, a recusa do niilismo, a denúncia de um presente mortificado porque inquestionado e, acima de tudo, a promessa do futuro, o desafio de um mundo melhor, construído por cada um de nós, então, criadores-poetas, enquanto afirmadores da potência positiva e criadora da vida.

A sua luta por uma *transmutação de todos os valores* na sua linguagem – o seu combate pelas realidades contra as ilusões – foi antes de mais uma luta contra as aparências de *valores* que serviam ao mesmo tempo como inscrição e justificação da vida mais alta e bastava isso para o colocar numa situação sem precedentes, cavaleiros de um mau combate, *niilistas* no sentido trivial do termo, vulgarmente, “sem fé nem lei” e numa perspectiva mitológica que ele mesmo assumiu, como um verdadeiro *Anticristo*. Quer dizer, em carne e osso, o paradigma do blasfemo – se invocarmos o quadro das atitudes religiosas intoleráveis, reprováveis ou dementes – quando a sua única obsessão, essa sim, heróica, foi a de recusar o que era para ele a forma mesma do *niilismo*, que não é uma simples constatação de que a ordem dos “valores” qualquer que ela seja, e em particular aquela de que os “valores cristãos” são exemplo, não tem justificação alguma, nem numa perspectiva de Verdade, nem de evidência por assim dizer irrecusável como imperativos de uma acção exemplar, mas do simples facto de a sua essência ser negação do valor mesmo da vida ou melhor de negação activa dela. (Lourenço 2011: 521)

Todavia, não será a ideia mesma de se resgatar às fontes de todas as ilusões, seja a sensibilidade, a experiência, a razão, o cristianismo ou qualquer outra forma de religião ou política, e afirmar a positividade do real (onde supostamente se encontraria o verdadeiro), permanente fonte de ilusão? Mas então, se não for possível resgatarmo-nos às ilusões e preconceitos, será possível encontrar a “palavra nua”? Não coloca isso, como já vimos, o ser em estado de radical indecisão?

Vejamo-lo por exemplo no cinema.

Em *Blade Runner*, um filme de ficção científica norte-americano de 1982 realizado por Ridley Scott, a personagem Dick Deckard (sublinhe-se a ressonância do nome a Descartes), o melhor caçador de “replicants” (andróides que replicam / assemelham-se a humanos) vê-se envolvido (é lançado) numa missão de caça e aniquilamento de um grupo de andróides altamente desenvolvidos que invadem a Terra à procura de vingança. Um destes andróides, a personagem feminina, não sabe que é uma replicant. “Como é que ela pode não saber *o que é?*”, questiona-se Deckard ao aperceber-se, pela primeira vez, dessa terrível

possibilidade. A questão que intriga Deckard introduz a mesma inquietação no espectador que ao longo do filme já não pode deixar de perguntar se também Deckard é um replicant a pensar que é humano. Esse momento inicial da desconfiança cresce, ao longo do filme, até se tornar dúvida à qual já não é possível dar-se uma resposta definitiva.

Em 1637, data da primeira publicação do *Discurso do Método*, o que em Descartes emerge como dúvida hiperbólica não podia ter sido radicalizado ao ponto de *no turning back*. Isto porque no centro da estrutura do pensamento metódico-científico de Descartes estava ainda a garantia de Verdade a partir de um Deus que não nos engana mas sim que nos salva. Ridley Scott não é o autor da radicalização desta dúvida. Aliás, a complexificação da questão da subjectividade não pode deixar de ser transposta também para o problema do autor. No entanto, podemos ver como o filme se faz eco da história do questionamento do ser. Do ser sujeito, do ser dúvida, do ser que vive no limbo das in-determinações cuja única tarefa é ainda e sempre a difícil tarefa de ser. Tarefa que se nos afigura, de modo autêntico e radical, poética.

Vemos como determinadas questões nos habitam ao longo dos tempos, assumindo diferentes configurações, manifestando-se, todavia, sempre a mesma inexorabilidade: a de sermos interpelados e impelidos numa busca incessante, como se um dia algo se nos revelasse de uma vez e para sempre, de tal forma verdadeiro e certo. Uma casa que nos defina. Quem o faz é o poeta, apesar de todas as ironias. Ao fazê-lo enraíza-nos com o seu poema num determinado mundo como quando, por exemplo, Camões nos definiu uma vez (e para sempre?) como pequena casa lusitana. Instituído-nos como povo de lusitanos que, apesar de pequena casa, conseguiu conquistar um mundo novo. Nesse instante fundou-se o real, como «o brilho do mar e o vermelho da maçã». A linguagem na sua acção directa sobre o real. Mas esta fundação é fugaz.

O segredo da Busca é que não se acha.  
Eternos mundos infinitamente  
Uns dentro de outros, sem cessar decorrem  
Inúteis: Sóis, Deuses, Deus dos Deuses  
Neles intercalados e perdidos  
Nem a nós encontramos no infinito.  
Tudo é sempre diverso, e sempre adiante



De [Deus] e Deuses: essa a luz incerta

Da suprema verdade.

(Pessoa *apud* Lourenço 2004: 41)

A diferença fundamental entre Descartes e Dekcard – Blade Runner – é a figura do absoluto que, neste último, surge já como Ausência. Algo que Eduardo Lourenço nos ensinou a ver no nosso mestre da suspeita, Pessoa. Escreve: Pessoa é órfão de si mesmo porque, uma vez aberta a porta, a suspeita invade tudo. Tudo está em causa. Um gesto tão radical e impensado, como este, adquiriu na nossa história mais recente a designação de niilismo. Mas já antes se tinham dado outras formas de niilismo.

Na verdade o nominalismo – pois é dele que se trata –, sob a sua aparência de mera desconfiança quase lúdica no poder ontológico da linguagem, era já uma subtil confissão do obscurecimento da antiga luz divina. O pensamento moderno é filho deste nominalismo, invenção de uma outra linguagem separada da sua fonte transcendente, para através dela dizer o mundo de maneira menos ingénua e apreender através dela o seu *verdadeiro sentido*. No dia em que, por sua vez, esta leitura conhecer, se não os seus limites, pelo menos uma perplexidade que parece inerente às nossas relações com a linguagem, a *crise do sentido* tomará formas, perto das quais as da antiga crise parecerão uma brincadeira de crianças. (Lourenço 2011: 39)

O que poderá fazer com a crise do sentido pareça uma brincadeira de crianças? A suspeita de que o sentido não só esteja ausente, por tempo determinado, mas que não exista mesmo.

A “perplexidade que parece inerente às nossas relações com a linguagem” é desta ordem do irreal, de que o nominalismo ou a crise do sentido vivido como Modernidade, de algum modo, são testemunhas. A perplexidade refere-se, simultaneamente, ao reconhecimento dessa máxima capacidade da linguagem (poética) *outorgar* o ser, em sentido heideggeriano, e, a par desta capacidade de doação, a vertigem ontológica da possibilidade de perda. Perda de sentido não é perda de orientação, mas perda de fundamento, de sentimento de si. A explosão de identidade não indica apenas a possibilidade de ser muitos, mas também a vertigem de não ser nenhum.

A dispersão e o fragmento jamais poderão ser re-unidos. Isto porque, na soma de todos os pedaços, não se encontra a unidade “perdida”. Por outras palavras, somar todos os

heterónimos não nos dá Pessoa. A unidade não foi perdida. Simplesmente não havia. Mas talvez o reconhecimento do labirinto, para além da vertigem de o sermos, seja a nossa precária possibilidade de superação. Daí que nos pareça tão autêntica e verdadeira essa maneira tão própria de ser labirinto que é Pessoa. A palavra e o poema são o lugar onde nos perdemos para nos encontrarmos. Onde nos fundamos e re-fundamos. “No nada desta noite ele mantém-se firme” (Hölderlin *apud* Heidegger 1997: 61). A poesia, a mais inocente de todas as ocupações e o mais perigoso de todos os bens, como nos diz Hölderlin por Heidegger interposto.

Numa passagem de *Tempo e Poesia*, Eduardo Lourenço tenta capturar, pela escrita, a experiência de revolução sentida com o encontro de Mário de Sá-Carneiro e de Pessoa. A revolução ganha forma no poema, onde os poetas inauguram a existência e o seu tempo.

O segredo do seu sortilégio [Eduardo Lourenço refere-se à revista *Orpheu*] reside porventura na sua estranha classicidade, nós queremos dizer, no facto de que essa nova convivência com os objectos e pensamentos a uma luz negra que os destrói ao mesmo tempo que os invoca aparece literariamente como de ninguém, como a voz mesma de uma consciência que não se toca jamais como consciência (Sá-Carneiro) ou de uma realidade que misteriosamente não chega aos seus próprios braços (Pessoa). A nossa experiência espacial e temporal é transfigurada de nascente a poente e todavia o poema no-la transmite como natural, o insólito por si mesmo se revela como terra transparente. Não se trata de Sá-Carneiro, não se trata, sobretudo, de Pessoa como consciências separadas da vivência que o poema traduz, mas imediatamente de um verbo que mau grado a insólita aparência nos introduz em horizontes que desde sempre nos pertenciam sem que o soubéssemos. Como todas as “re-voluções”, a que Orpheu cumpre é um autêntico “re-gresso”, um restabelecimento numa ordem que a antiga ordem escondia. O sentimento total que ela comunica é da mesma espécie que o da passagem do universo de Galileu ao de Einstein, ou do de Aristóteles ao de Kant, embora não seja da mesma natureza. Equivale a tudo quanto comunica aos homens o sentimento de se encontrarem em “plena revolução”. (Lourenço 2003: 139)

Fala-se de revolução para traduzir a experiência de desordem e reorganização fundamental do mundo, do tempo, do ser, doado no poema. Nessa experiência fundamental, ou sob ela, subterraneamente, encontra-se, em meu entender, a compreensão do tempo e do ser como infinitas possibilidades, em suma, *poiesis*. Poesia.

A história testemunha e exige a humildade de nos reconhecermos sob o signo da indecibilidade, como existências em risco constante de perda do que nelas é achado como humano, ou seja, existências às quais se exige o mais alto compromisso de dar forma e realidade ao mundo. Seres que existem sob o paradigma do blasfemo. O ausente-presente (a si-mesmo, ao mundo), o paradoxo, é a forma própria de ser, aquela em que vivemos ou que nos vive. A uma tal forma de ser e estar, a poesia é resposta. Não como consolação. Mas na medida em que também o humano é resposta. Resposta ao mistério do Tempo. *Transfiguração* do instante em ser. “A Poesia é uma resposta, não é uma questão. Resposta à dificuldade de ser ou ao excesso de realidade que a certas horas parece tombar sobre o homem desenraizando-o do solo natal da vida vulgar” (Lourenço 2003: 66). Mas, como foi dito, não é uma resposta definitiva, como nada o é.

Nada existe à nossa frente senão o que consentimos criar com as nossas mãos. A cada hora o mundo é o que fazemos dele. A história o que fizemos dela. E os valores. E os encontros. Impossível aceitar [como Édipo] que tudo está feito só porque descobrimos a fórmula que permite que tudo se faça. (*idem*: 32)

Ou ainda,

A Poesia como reino preservado da revolução permanente da realidade, a Poesia como “em si” e os poetas deuses-pastores desse novo Trianon são uma ficção. (*idem*: 62)

Entender a poesia, enquanto palavra originária, conduz-nos a meditar sobre o desaparecimento do ser. O desaparecimento do ser é o seu esquecimento quando se toma pelo ser os entes, as coisas, ou seja, quando se entifica o ser, o que Heidegger designa de diferença ontológica. Em que momento desaparece o ser? No ponto máximo da sua suposta claridade, suposta auto-transparência de si a si-mesmo? Sempre que objectificamos as nossas indagações? Por outras palavras, por exemplo, sempre que por mundo entendermos apenas uma determinada forma de ser mundo e falhamos em ver a verdadeira possibilidade de ser. Antes, revolvendo incessantemente sobre os pressupostos, pode ver-se em que medida a palavra é sem medida, não procura decidir sobre o que é e o que não é, por ser ela própria livre doação e abertura. É aí que tudo habita. É aí que tudo é possível.

## Bibliografia

Andresen, Sophia de Mello Breyner (2015), "Arte Poética III" in *Obra Poética*, ed. Carlos Mendes de Sousa, Porto, Assírio & Alvim [a 1ª edição do texto aparece no *Livro Sexto* (1964)].

Heidegger, Martin (1989), "Hölderlin e a essência da Poesia", trad. Grupo de Tradução de alemão filosófico orientado por H. Hoock Quadrado, in *Filosofia. Publicação da Sociedade Portuguesa de Filosofia*, vol. III, Lisboa, 49-62 [1936].

-- (2008) *Lógica. A Pergunta pela Essência da Linguagem*, trad. Maria Adelaide Pacheco e Helga Hoock Quadrado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [1998].

Lourenço, Eduardo (2003), *Tempo e Poesia*, 3ª ed. Lisboa, Gradiva [1974].

-- (2004), *O Lugar do Anjo. Ensaios Pessoanos*, Lisboa, Gradiva.

-- (2007), *Paraíso sem Mediação. Breves Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa.

-- (2011), "À Sombra de Nietzsche", *Heterodoxias*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Pessoa, Fernando (1985), *Obras Escolhidas*, III vol., Lisboa e São Paulo, Verbo.

**Teresa Filipe** é autora de *Metafísica da Revolução. Poética e Política no Ensáismo de Eduardo Lourenço* (2013) e co-tradutora de *O Nomear e a Necessidade*, de Saul Kripke (2012). Bolseira de investigação no "Projecto de Edição das Obras Completas de Eduardo Lourenço" financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, na Universidade de Évora, desde 2010. Doutoranda em Filosofia, na mesma universidade, onde escreve uma tese acerca de Eduardo Lourenço, Ontologia e Poesia.

*poesia*

---



**Alberto Santamaría**

LA FELICIDAD DEL ODIO

Creí ver en tu sombra  
un animal dormido: somos hermanos  
mutilados  
del hambre y la tecnología.  
Así la historia: nada nos queda  
más allá de este odio cuyo calor  
establece las distancias  
necesarias  
con la muerte.  
Es algo similar  
al carnosos paladar  
del místico  
ante la nada: la almendra del vacío.  
Odiar, por ejemplo,  
el peso de la estatua  
sin la cual el espacio  
no sería espacio. Odiar  
sin temor

el sonido de la hierba  
mientras un cuerpo leve  
la pisa. La felicidad del odio  
es ésta: eliminar del tiempo  
la música de lo posible.



## ANÉCDOTA DE MI HERMANA

Mi hermana escribió una vez  
que el deseo  
educa  
a los muertos.  
Pasan trenes  
como si fuesen  
las frases  
de un idioma  
invisible.  
Todo sucede en el lenguaje,  
sin destino.



Chus Pato

\*\*

*(...) "as sibilas somos Xeografía  
sostemos contacto visual cunha fonte de luz  
ou calor  
á que non podemos achegarnos  
esa distancia é a nosa visión  
que traducimos  
pentecostalmente  
a calquera tipo de voz ou alfabeto*

*as sibilas os pámpanos o negro bubón da peste  
e os acios e os anxos e os ouros  
somos pel que cobre a dureza da pedra  
somos barrocas e polícromas  
e algunhas abrigamos a cabeza co tocado das fadas  
por esa pel respiran as quimeras  
e os ouros son abstractos  
coma un eco"*

na cara sur da Ponte  
os cirros  
trazan unha malla mesta no seu voar  
excédena

tal o natal alza o seu ollo

non é doméstico

tampouco o meu camiñar  
onde non hai máis ca granito e auga e area

salvaxe é que a humanidade diga as palabras  
salvaxe é a atención coa que tu escoitas

a liña  
fronte a que, sen esperanza, mantés os ollos pechos  
falla  
non caes do lado das tebras

que o comprendas

**Golgoná Anghel**

**Sacrifiquei sem nenhum remorso**

os talheres de prata, o açúcar e os licores franceses.  
Contudo não precisei de empurrar nenhuma velha  
para avançar na fila.

Quando apanhei o caminho certo,  
a sorte abriu, sem hesitar, as pernas.  
A partir daí foi fácil:  
hoje um ovo, amanhã uma vaca.

Tudo isso, no pantanal do oeste,  
bem longe das grandes metrópoles  
e do brilho das montras  
mas onde aprendi a cultivar a leveza  
e a ouvir o canto do galo  
que por estes lados da madrugada,  
tanto serve de despertador  
como para a canja.



**Manuel Gusmão**

A DOR HUMANA

1

Brocas e bisturis, êmbolos, lancetas, pinças, seringas e sistemas  
tubulares & luminosos;  
boiões com líquidos coloridos e ramos de árvores  
submetidas a enorme pressões  
no interior de planetas vagabundos.  
Esta paisagem é húmida com os seus tufo fanerogâmicos  
baloçando ao vento os seus frutos  
himenópteros, essas abelhas frias, que  
depois se enervam  
e embranquecem – névoas e  
brumas – utensílios adaptados não apenas aos seus deveres funcionais mas  
às leis formais do trabalho  
segundo a beleza.

Há então uma dança propiciatória  
Ei-los que injectam  
a meia profundidade dos pulmões.  
a doença que alucina as imagens do mundo,  
uma infecção respiratória raríssima  
que produz minúsculas plantações  
de musgos e cogumelos que espalham  
através do olfacto  
o seu veneno

Esta é uma paisagem de laboratório; sim;  
uma paisagem laboratorial que na prata  
desenha os seus acidentes e instrumentos

esta paisagem apenas conhece a  
vida pelo modo como calcula a doença  
que a vai corroendo;  
esta não é uma paisagem de altivos candelabros  
mas apenas de uma linha rasa de luz branca que incendeia a cicatriz cirúrgica  
que ficou como consequência  
e vestígio do voo fino dos floretes  
com que os architectos paisagistas modelaram  
o teu tronco em desequilíbrio sob o arco  
da ponte de Carvão e Aço.



A dor humana aguarda no porto os navios de grande calado e o couraçado inglês já  
fóssil

que os vigia, fretados pelas grandes companhias farmacêuticas  
transnacionais, – consigo trazem  
as embalagens hospitalares que, só elas, poderão  
ter alguma hipótese de êxito contra uma tal acumulação  
de corpos enfezados,  
de fezes gordas e nauseabundas dos  
Trópicos, de miasmas e febres,  
por onde vagueia, esticando o seu pescoço a paixão defunta – ah,  
que grande cobra, – a magnífica –  
a Lúbrica  
doença.

O cais estremece de uma ponta a outra  
da cidade submarina. Marés de fel  
de grandes dimensões são expansões quantitativas  
e metafóricas daquelas que conhecemos como  
essas as ondas  
que já  
ninguém sabe de onde  
vêm nem  
para onde vão.  
Altíssimas  
elevam a linha do horizonte  
claramente acima da curva que  
te desenha

o estômago; é a perspectiva  
de uma formidável  
contração gástrica  
que implodirá e explodirá mais tarde

4

A Base militar a partir da qual se montam  
o cérebro e  
a capital e se estendem, pela paisagem  
os pequenos escaleres do sistema nervoso central  
que alimentam agora o brilho medido da vasta noite  
termo-eléctrica.

As paredes laterais de vidro escondem  
larguíssimas portas que estão fechadas  
e apenas se abrem ao trânsito leve  
/e asiático das marquesas em hora de ponta.

A parede do fundo é de pedra mármore  
verde

dividida em quadrados que esquadriam um mesmo motivo floral, onde os  
relevos e contra-

-relevos

apenas se afirmam pela maior ou menor intensidade

do verde. Centralmente, mais perto contudo da parede do fundo; um cilindro;

desce. – um baobab; a estátua de um deus – cuja pele é de couro  
branco e os cascos são de touro  
sendo que é de madeira e metal a estrutura de encaixes que o forma e na qual vêm  
alojar-se écrans e teclados de computador; olhos onde cintilam valores alfa-  
-numéricos, a vermelho, amarelo e azul sobre o negro

*daquela noite*

em que vestida de algodão com quadrados brancos e sépia  
Henrika te esperava com um gosto a cinza nos lábios côm de laranja. Ela esperava-te e  
esperava Hortense, cuja solidão é a mecânica erótica  
das filhas de Lesbos e o estímulo para a sua dinâmica  
amorosa. E Elas apanharam do chão a bandeira, a única e verdadeira, –  
a bandeira vermelha... e marcharam pelo amor ímpar. A Europa, putrefacta e  
hipócrita, a puta

velha

finalmente se unia no seu conceito  
à clara e jovem e  
breve ninfeta que eu levava ao jardim de Heliópolis,  
e ofertara  
ao velho Zeus que, com o seu marsapo, por trás a trabalhando  
do avesso a comia  
e em  
Putta velha a transformara.

Na fímbria ondulante da areia da praia  
que o mar lentamente endurece como se os mil  
mamilos da jovem ninfeta fossem que a língua do touro  
dispersando-se, branca e vermelha, punha a vibrar

Aye toda a lua é atroz e todo o sol amargo!

Ó que a minha quilha estoire! Ó que eu vá ao mar!

se eu me puser a desejar uma água  
da Europa

tão só um charco é o que me  
oferecem ou um poço

lamacento, negro e frio, onde uma  
criança de Maio

brinca na tristeza que em Maio a  
deixa p´ra trás sob

o açoite ocidental.

*fotografia*

---



Susana Paiva

*Perpetuare. Fotografias para o Fim do Mundo*



















eLyRa



Instituto de Literatura  
Comparada Margarida Losa

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

ISSN 2182-8954