

FILOSOFIA E POESIA

Congresso Internacional de Língua Portuguesa



Porto, 2016

FILOSOFIA E POESIA

Congresso Internacional de Língua Portuguesa

Organização de

Celeste Natário

Nuno Júdice

Paulo Motta

Renato Epifânio

PORTO, 2016



FILOSOFIA E POESIA

Congresso Internacional de Língua Portuguesa



Reúnem-se aqui os textos apresentados no Congresso FILOSOFIA E POESIA que se realizou, em 2014-2015, entre o Brasil (Universidade de São Paulo) e Portugal (Universidade do Porto e Universidade Nova de Lisboa), por iniciativa do Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, do Gabinete de Filosofia Moderna e Contemporânea do Instituto de Filosofia de Filosofia da Universidade do Porto, em parceria com a Universidade de São Paulo e a Universidade Nova de Lisboa

Ficha técnica

Título: Filosofia e Poesia: Congresso Internacional de Língua Portuguesa

Organização: Celeste Natário, Nuno Júdice, Paulo Motta e Renato Epifânio

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Local: Porto

Ano de Publicação: 2016

ISBN 978-989-8648-73-0

URL <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1490&sum=sim>

O presente livro é uma publicação no âmbito do Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, subsidiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e levado a cabo pelo Gabinete de Filosofia Moderna e Contemporânea do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Esta publicação é financiada por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto «PEst-C/FIL/UI0502/2013» (FCOMP-01-0124-FEDER-037301)

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| António Braz Teixeira A SAUDADE NA POESIA DE RUI KNOPFLI..... | 6 |
| Ana Catarina Milhazes DIALÉCTICA DA DISTÂNCIA — NOÇÕES DE LINGUAGEM EM LEONARDO COIMBRA..... | 19 |
| Annabela Rita EMERGÊNCIA DA ‘HORA’ PESSOANA..... | 28 |
| Anne Ventura e Maria Manuel Baptista TANTO MAIS FILOSÓFICO QUANTO MAIS POÉTICO: SOBRE HABITAR POETICAMENTE O MUNDO, DE HEIDEGGER A LOURENÇO..... | 47 |
| Carlos Mota TEIXEIRA DE PASCOAES E «O PENITENTE (CAMILO CASTELO BRANCO)» | 53 |
| Christina Ramalho CAMINHOS DE QUANDO E ALÉM, DE HELENA PARENTE CUNHA: O MISTICISMO COMO FILOSOFIA..... | 59 |
| Constança Marcondes César CONTEMPLAÇÃO E SABEDORIA NOS CÂNTICOS DE CECÍLIA MEIRELES..... | 80 |
| Egídia Souto A PINTURA DE PAISAGEM NA POESIA DE NUNO JÚDICE: PARA UMA LEITURA GNÓSTICA E GEOPOÉTICA DO MUNDO..... | 93 |
| Elter Manuel Carlos UMA FILOSOFIA DO AMOR NA POESIA DE EUGÉNIO TAVARES..... | 103 |
| Fernanda Bernardo ECOS DO SILÊNCIO: O PENSAMENTO DO POEMA DE DERRIDA E O MERIDIANO PO-ÉTICO DE CELAN (CELAN – HEIDEGGER – ADORNO DERRIDA)..... | 115 |
| Fernando Guimarães SER, UM PROBLEMA FILOSÓFICO-POÉTICO?..... | 130 |
| Gilvan José da Silva Filho “EU NÃO TENHO FILOSOFIA: TENHO SENTIDOS..”: FENOMENOLOGIA E SENSACIONISMO EM ALBERTO CAEIRO..... | 137 |
| Herder Garmes e Duarte Braga UMA DUPLA LEITURA DO CROMATISMO DE “BRANCO E VERMELHO”, DE CAMILO PESSANHA..... | 148 |
| Julia Alonso Diéguez FILOSOFÍA Y POESÍA: DE PARMÉNIDES A MARÍA ZAMBRANO..... | 160 |
| Luís Garcia Soto LISPECTOR-BARTHES: POTESTAS DA LITERATURA, AUCTORITAS DA FILOSOFIA..... | 190 |
| Luís Lóia DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE POESIA, TEOGONIA E FILOSOFIA, SEGUNDO EUDORO DE SOUSA..... | 201 |

| | |
|--|-----|
| Luís Manuel Bernardo ALGUNS ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE FILOSOFIA E POESIA NA OBRA DE JOSÉ ENES..... | 207 |
| Luísa Malato e Celeste Natário O MARÃO DE PASCOAES E AS METAMORFOSES DE OVÍDIO | 230 |
| Manuel Lázaro “NA MÃO DE DEUS”: QUENTAL E UNAMUNO..... | 241 |
| Maria Manuela Brito Martins A POÉTICA FILOSÓFICA OU A FILOSOFIA POÉTICA?DE SOPHIA A JORGE DE SENA | 250 |
| Maria João Carvalho O POEMAR COMO CONSTRUÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE..... | 274 |
| Maria Lúcia Dal Farra O CISNE E SEU CANTO: LEITURA DOS POEMAS DE FIAMA POR ADÍLIA LOPES OU FIAMA NA LETRA DE ADÍLIA..... | 283 |
| Nuno Júdice FILOSOFIA, UM CAMINHO PARA A POESIA..... | 307 |
| Patrícia Calvário ESPIRITUALIDADE-FILOSOFIA-POESIA EM “TEMPO DE INDIGÊNCIA” | 318 |
| Paulo Ferreira da Cunha LETRAS & VIRTUDES: CRÍTICA E AUTOGNOSE LITERÁRIAS E ÉTICA PÚBLICA..... | 324 |
| Paulo Motta Oliveira UM CAMILO METAFÍSICO: <i>O PENITENTE</i> DE TEIXEIRA DE PASCOAES..... | 338 |
| Renato Epifânio NO CENTENÁRIO DE “ORPHEU”, SEM ESQUECER “A ÁGUIA”: ENTRE FERNANDO PESSOA E TEIXEIRA DE PASCOAES..... | 350 |
| Samuel Dimas A LUZ NOTURNA DA RAZÃO POÉTICA NA OBRA «LAMENTAIS VÓS AS SOMBRAS» DE JOSÉ CARLOS FRANCISCO PEREIRA..... | 358 |
| Salvato Trigo DO MYTHOS AO LOGOS OU DO SÍMBOLO AO SIGNO, NA POESIA HETERÓNIMA DE FERNANDO PESSOA..... | 368 |

A SAUDADE NA POESIA DE RUI KNOPFLI¹

António Braz Teixeira

Instituto de Filosofia Luso-Brasileira

Palácio da Independência, Largo de S. Domingos, 11, 1150-320 Lisboa

(351) 213241470 | iflbgeral@gmail.com

Neste texto, procuraremos verificar o modo como o sentimento saudoso se exprimiu na poesia de Rui Knopfli, um dos autores moçambicanos em que achou mais funda e significativa presença.

Palavras-chave: Rui Knopfli, filosofia da saudade.

In this paper we will try to verify how the wistful feeling was expressed in the poetry of rui knopfli, one of the Mozambican authors found that deeper and significant presence.

Keywords: rui knopfli, philosophy of longing.

¹ Artigo igualmente publicado na Revista NOVA ÁGUIA (www.novaaguia.blogspot.com): nº 16, 2º Semestre de 2015, pp. 201-206.

“Os seus traços seus gestos o seu rictus
– uma viagem insólita entre
detalhes e o abstracto.
A íntima convicção de que no fundo
a morte
se viesse, quando viesse, viria,
canto de libertação”

Virgílio de Lemos, *primeira Ode a Rui Knopfli*

1. A publicação, na última década e meia, da obra poética, em boa parte dispersa ou inédita, de autores como Rui de Noronha, João Fonseca Amaral, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli ou Virgílio de Lemos possibilita, hoje, uma visão do valor relativo de cada uma delas e esboçar um quadro da poesia moçambicana da segunda metade de Novecentos diverso e mais compreensivo do que aqueles que prevaleceram ou foram aceites até há algum tempo.

Com efeito, se continua intocado o significado e o alto valor da obra lírica de Reinaldo Ferreira, José Craveirinha ou João Pedro Grabato Dias, em contrapartida, afigura-se, hoje, menos relevante a poesia de Fonseca Amaral ou Noémia de Sousa, ao mesmo tempo que reclama nova compreensão e diversa avaliação o labor poético de Rui de Noronha e avultam como figuras maiores autores como Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli ou Virgílio de Lemos, até há pouco incompletamente atendidos e valorizados na sua singular originalidade e superior qualidade literária.

Por outro lado, a investigação que, há alguns anos, venho realizando acerca da saudade, primeiro na sua dimensão especulativa, em Portugal, na Galiza e no Brasil² e, mais recentemente, na sua expressão poética nas literaturas lusófonas africanas³, tem-me permitido confirmar o relevante lugar que a expressão do sentimento saudoso nelas ocupa, bem como a diversidade de modos de vivenciá-lo e de exprimi-lo que tem revelado ou assumido em cada uma delas.

2. Lembre-se, a este propósito que, relativamente à saudade, tanto em Portugal como na Galiza ou no Brasil, a expressão poética precedeu, em muito, a sua consideração reflexiva e a constituição de uma *filosofia da saudade*.

² *A Filosofia da Saudade*, Lisboa, QuidNovi, 2006 e “Da possibilidade de pensar a saudade a partir da filosofia espanhola contemporânea” *Actas do IV Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Sintra, Zéfiro, 2012, pp. 268-280.

³ “Expressão e sentido da saudade na poesia angolana” Viana do Castelo, *II Colóquio Português sobre a Saudade*, 2002, pp. 99-111, “Expressão e sentido da saudade na poesia moçambicana contemporânea, *Actas do III Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Sintra, Zéfiro, 2008, pp. 41-62 e “A saudade na poesia da ‘Claridade’”, *Nova Águia*, nº 9, 1º semestre, 2012, pp. 164-167.

Com efeito, entre nós, as duas linhas especulativas fundamentais que caracterizam e definem essa filosofia – a que se centra na análise dos elementos constitutivos do sentimento saudoso e a que busca apreender e compreender a sua dimensão ontológica e metafísica – surgiram, respectivamente, com el-rei D. Duarte, no início do séc. XV e com D. Francisco Manuel de Melo, em meados do séc. XVII, após a sua expressão lírica, nos cancioneros medievais, a primeira, e depois da sua expressão cósmica, mítica e transcendente, em Camões, António Ferreira, Bernardim e Agostinho da Cruz, a segunda.

Por seu turno, na Galiza, o lugar central e decisivo que a saudade encontrou no renascimento do galego como língua literária, levado a cabo por poetas como Rosalia, Curros, Poudal, Carrajal ou Noriega Varela, na segunda metade de Oitocentos, só à volta de 1920, em Ramón Cabanillas, veio a achar o primeiro equivalente especulativo, para, depois, a partir de 1950, dar origem a uma verdadeira filosofia galega da saudade, no pensamento e na obra de Ramón Piñeiro, Rof Carballo, Garcia Sabell, Daniel Cortezón, Torres Queiruga ou Garcia Soto.

De igual modo, o Brasil, não obstante o grande peso literário que, pelo menos desde o séc. XVII, a saudade aí teve e de haver sido sob o seu signo que, como entre nós, o romantismo se iniciou, unicamente em meados da centúria finda, ela viria a encontrar a primeira consideração reflexiva, no pensamento filosófico de Miguel Reale.

Não será, por isso, de estranhar que, nas literaturas africanas lusófonas que, com excepção da angolana, algumas décadas mais antiga, só no final do séc. XIX conheceram as suas primeiras manifestações poéticas, de retardado sabor romântico ou ultra-romântico, ainda não hajam logrado ascender ao estádio reflexivo relativamente à saudade, apesar de, como há pouco notei, nelas assumir significativo relevo uma diversificada expressão do sentimento saudoso.

3. Se a todas essas literaturas é comum a presença da saudade da infância, de amores frustrados, não correspondidos ou ausentes, de familiares e amigos desaparecidos, não só estas formas de saudade assumem diversa presença ou intensidade em cada uma dessas literaturas como se exprimem de modos também diversos, coexistindo, nalgumas delas, com outras expressões do sentimento saudoso ou com diferentes formas de compreensão da especificidade do tempo próprio da saudade, com modos

mais negativos ou mais esperançados de vivenciá-la ou com uma sua relação com o sagrado ou como saudade de Deus.

Assim, se procurarmos determinar ou explicitar a teoria ou visão da saudade implícita nas poesias angolana e moçambicana, seremos levados a concluir que, nelas, o sentimento saudoso apresenta uma dimensão exclusivamente antropológica, nenhuma expressão aí encontrando as suas dimensões cósmica e divina.

Por outro lado, aparecendo, aí, amiúde, como sinal, consequência ou expressão da finitude humana e tendo como origem predominante a distância ou a ausência e como referência o tempo passado, em especial a infância, transfigurada pela memória inventiva que é própria da mesma saudade, não deixa de, algumas vezes, se reportar a um tempo possível que não chegou a ser ou a um tempo sonhado ou desejado, não deixando também, em certos casos, de se referir a um tempo que não foi vivido por aquele que a sente ou evoca, cumprindo, ainda, notar ser, por vezes, o objecto do sentimento saudoso constituído pelas próprias saudades anteriormente sentidas.

Acresce que não só, em alguns líricos angolanos e moçambicanos, se revela a consciência do carácter paradoxal, ambivalente ou bifronte da saudade, resultante da fusão que nela se opera da lembrança ou reminiscência com o desejo de regresso ou de recuperação do tempo vivido ou sonhado, como é relativamente raro que nelas compareça a dimensão projectiva e esperançada da saudade ou o seu sentido unitivo ou religativo, a sua capacidade para resgatar ou anular o tempo.

Note-se ainda que, diversamente do que tem ocorrido em Moçambique, na poesia angolana, na expressão da saudade, predomina um niilismo desesperado ou um certo fatalismo triste, que tende a senti-la como “tempo morto que mata”, como a “negra sombra” de que falava Rosália, ou como algo que nasce quando morre o sonho.

Cabe notar, ainda, que, diversamente do que tem acontecido na poesia angolana, em alguns poetas de Moçambique, como Glória de Sant’Anna ou Rui Knopfli, se afigura haver uma patente virtualidade especulativa, uma assinalável proximidade entre o saber cordial que a saudade proporciona e veícula e as formas da razão discursiva, ao mesmo tempo que a cosmologia poética de Mia Couto, transfiguradamente enraizada numa África secreta e mágica, em que a natureza é ainda primordialmente habitada pelos deuses, poderá vir a proporcionar novas vias para uma mais aprofundada e renovada compreensão do sentido humano, cósmico e transcendente do sentimento saudoso e para uma outra metafísica da saudade.

4. Por seu turno, a poesia cabo-verdiana, em que, como na galega, assumem decisivo relevo as formas ou as expressões da saudade directamente relacionadas com a ausência originada pela emigração, tanto a saudade dos que partiram como a dos que ficaram, sente-a, muitas vezes, como “fininha melancolia” (Jorge Barbosa), assim como confere grande presença à saudade do que não chegou a ser, ou que só chegou a ser no sonho ou na imaginação, bem como vivencia, também com frequência, o tempo saudoso como tempo meramente sonhado ou inventado, fruto da memória inventiva saudosa.

Por outro lado, e diferentemente do que se tem passado em Angola e Moçambique, no lirismo do arquipélago crioulo, é significativa a expressão de uma dimensão metafísica da saudade e uma visão futurante do sentimento saudoso, próxima de alguma poesia portuguesa e brasileira.

Já na poesia santomense se exprime, amiúde, a vivida consciência da ambivalência do sentimento saudoso, quando os líricos do arquipélago equatorial se referem ao “doce amargor da saudade” ou à “deliciosa fusão de lembrança e dor” que nela se realiza (Costa Alegre) ou ao seu “amargo dulçor” (Marcelino da Veiga), do mesmo passo que não deixou de encontrar eco a “saudade divina” ou a saudade de Deus (Costa Alegre), bem como, ao lado de uma amarga revolta pela condição dos trabalhadores africanos (Marcelino da Veiga, Francisco Tenreiro e Alda do Espírito Santo), uma particular forma sebástico-messiânica, no poema *Anguéne*, de Fernando de Macedo.

5. É neste contexto que penso dever ser tentada a adequada compreensão do modo como o sentimento saudoso se exprimiu na poesia de Rui Knopfli, um dos autores moçambicanos em que achou mais funda e significativa presença.

Reclamando-se, embora, do magistério poético de Fonseca Amaral, num texto, de pessoano título, do início da década de 70 da passada centúria⁴, quando levava já publicadas quatro recolhas que lhe haviam granjeado o reconhecimento da crítica como uma das vozes poéticas mais ricas e pessoais da nascente literatura moçambicana, o autor de *Máquina de areia* (1964) e *Mangas verdes com sal* (1968), mais do que com a escassa e dispersa obra lírica do reivindicado mestre, revelava mais claras afinidades com Carlos Drummond de Andrade e Alexandre O’Neill, a que

⁴ “Notas para a recordação do meu mestre Fonseca Amaral”, *Caliban*, nº 2, Lourenço Marques, Novembro 1971.

mais tarde, por via do comum interesse pela poesia de língua inglesa, viria a acrescentar-se Jorge de Sena.

O também poeta moçambicano Virgílio de Lemos, numa das duas odes que lhe dedicou, retratou-o com certo rigor, ao dizer, na primeira delas:

“Ele falava, a voz arrastada, rugosa,
diria agreste,
soprada pelos brônquios, adivinhada,
quase voz.
Mas a sua memória se mantinha alerta,
ironia, violência, sarcasmo”

para, na segunda ode, completar esse retrato, acrescentando:

“O poeta sabia que na instabilidade
do que em si é
matéria e forma,
sensuais vapores na música
de aparências,
viviam os grãos de areia do desejo,
ondas que se dissolvem
na voz do poema:
barroco fascínio
de quem viaja entre transe e posse”

concluindo, numa alusão implícita à saudade:

“Grécia, tua e minha,
entre sobriedade e rigor,
êxtase,
ausência e melancolia”⁵

6. Com efeito, são, efectivamente, a *ausência* e a *melancolia* que perpassam na poesia do autor de *O corpo de Atena*, na qual a saudade da infância e dos familiares mortos e, após o exílio a que se viu forçado em 1975, a dolorida saudade da terra moçambicana e da sua cidade de Lourenço Marques ocupam um lugar central, a ponto de ser possível dizer que é o sentimento saudoso que, em surdina e como que ocultado ou disfarçado sob a capa de uma amarga auto-ironia, domina toda a sua criação literária.

⁵ “Odes a Rui Knopfli”, *A dimensão do desejo*, Maputo, AMOLP, 2009, p. 117, itálicos nossos.

Logo na sua primeira colectânea poética, significativamente intitulada *O país dos outros* (1959), o poeta falará de:

“Apenas uma vaga angústia presente,
uma saudade sem recomeços,
a lembrança tépida a gelar como
veios de mármore”⁶

para, depois, na secção intitulada “Da memória”, ao recordar a infância, na rua em que foi menino, concluir, amargamente:

“Nada tem já de encanto. Construíram
um prédio novo no descampado,
cortaram o bambual, roubaram
minha espada de lata, mataram
a criança que havia em mim.” (p. 77)

acabando por reconhecer:

“Engano. Julguei que regressava.
Não se regressa.
É de lágrimas a paisagem que vejo.” (p. 78)

Noutro poema da mesma secção, referindo-se, igualmente, à sua infância, dirá:

“Eu aqui mordo-me de lembranças
e saudades.
(...) nunca mais, com a brisa da tarde a cair,
me irei sentar na borda do passeio,
à esquina” (p. 73)

7. O segundo livro de poemas de Rui Knopfli, *Reino submarino* (1962) é, em larga medida, dominado pela saudade da filha morta, a cuja memória o volume é dedicado, bem como pela evocação de alguns amigos recentemente desaparecidos, como o poeta Reinaldo Ferreira. Lembrando a filha morta, escreve o poeta:

“Recordo-te no velho retrato da infância,
o cabelinho curto,
o olhar triste,
o sorriso terno
(...)
Sei hoje que escondeste bem fundo

⁶ *Obra poética*, Lisboa, INCM, 2003, p. 41, a que se referem todas as citações.

dentro de ti
a menina do retrato
e os gestos que sabias.
Sei também que as nossas vidas
agora correm
como duas rectas paralelas
que nunca se encontram.
E que os géómetras digam
que no infinito elas se tocam,
não é para mim consolação” (p. 127)

Vincando esta mesma ideia, dirá, noutro poema:

“Escrevo-te estas palavras
sabendo que não as lerás.”
(...)
“Nunca mais
nos encontraremos. Jamais.
A morte é isso, é acabar
simplesmente, não acontecer mais
jamais
(...)
Continuaremos a viver, dolorida
a consciência
da tua cada vez maior ausência.
E o teu pequeno corpo moreno,
que nem todo o meu amor aquece
é um palmo de ternura
que apodrece.” (pp. 135-136)

Noutro poema do mesmo ciclo, “A uma criança longe”, escreveu ainda Knopfli:

“Eu, dentro de mim,
recordo o teu pequeno rosto oval
nítido de ausência.
O que resta da tepidez
em minhas imobilizadas mãos
é lembrança tua.
(...)
Inteira, a tua morte

viaja dentro de mim” (p. 138)

8. Nas obras seguintes, continua a marcar quase obsessiva presença a saudade da infância, acompanhada agora da saudade do pai e, mais amplamente, de todos os familiares desaparecidos,

“Os que atravessaram o grande rio.
Os que escurecem na lembrança
lá, distantes, a face lisa sem
feições depois do rosto nítido,
o espaço diminuto, o ponto,
ainda a iminência da saudade.” (p. 173)

Ao mesmo tempo que, anos mais tarde, confessará:

“Aprendi depois o convívio com a morte e que mortos
são apenas gente que nos espera dormindo.” (p. 378)

Da persistente e dolorida saudade da infância, amiúde associada à evocação saudosa do pai, há abundantes exemplos em *Mangas verdes com sal*, do pai a cuja memória o livro é dedicado.

Assim, no poema “Baldio”, dirá que “o menino que eu fui debruça-se furtivo / dos meus olhos sobre o recanto da paisagem” (pp. 205-206), enquanto, recordando as tardes de cinema da sua infância, no poema “Guns in the afternoon”, notará que, então, “não nos perturbavam / noções como essa do tempo, pois que / o tempo era apenas uma ausência gostosa” (p. 206) ou, em “Babel e o labirinto”, escreverá: “Para trás tomba o peso insuportável da infância” (pp. 396-397).

E, num irónico auto-retrato, não deixará de notar:

“De português tenho a nostalgia lírica
de coisas passadistas, de uma infância
amortalhada entre loucos girassóis e folguedos” (p. 259)

O poeta, que afirmava “nunca escrevi versos que não fossem de amor” (p. 193), e que dizia: “troco os meus versos / mais perfeitos pelo riso antigo / e verdadeiro do meu filho” (p. 208), referir-se-á, com terna saudade, ao pai recém desaparecido:

“No centro da praça, meu pai acena
do fundo de tempo: o coração
da cidade ao voltar da esquina” (p. 308)

ou, noutro poema:

“Pela brancura das paredes

escorre, em ar de sonho,
a penumbra adivinhada.
Mal se percebem no retrato
o cansaço, a doença,
as rugas do teu rosto
e o tempo, sempre o tempo,
duro, vigilante e implacável.
Já a sombra te envolve
e nela como que te deixas
amortalhar, absorto e distante” (p. 313)

acrescentando, depois:

“Outra vez menino
enfrento, aos ombros de meu pai,
a carneirada mansa das ondas.
Mas meu pai partiu
e receando, sozinho, o mar
entrincheiro-me sobre as ostras
e a espessura do café grego
no canto mais obscuro do botequim.” (p. 315)

Significativo é, no contexto da poesia escrita por Rui Knopfli ainda em Moçambique, o poema “Lembranças do futuro”:

“Traz-me lembranças tristes o porvir,
mais do que as débeis luzes a jusante
acesas por consecutivas saudades.

O pranto do homem é o menino perdido,
mas a criança que chora na margem
não se chora. Chora o homem:
só os poetas têm lembranças do futuro.” (p. 306)

Não menos significativa é a passagem de *O Livro melancólico de Tao Li*, em que o poeta diz:

“Quando as olhas (as estrelas)
nelas vês (conquanto o ignores)
estremecer o brilho da saudade” (p. 417)

revelador da ideia, hoje relativamente consensual, de que, longe de constituir algo exclusivamente português ou luso-galaico, a saudade tem um carácter universal e

radicalmente humano, por constituir “um acontecimento psíquico susceptível de se dar em qualquer homem” (Joaquim de Carvalho).

9. Após o forçado exílio a que a situação pós independência o compeliu, primeiro em Londres e depois em Lisboa, é agora mais pungente a saudade da terra moçambicana e da Lourenço Marques da meninice feliz que aí vivera.

Assim, no volume *O escriba acorçado* (1978), a sua primeira obra publicada em Portugal e não já em Moçambique, como todas as anteriores, dirigindo-se ao Pai desaparecido alguns anos antes, dirá:

“Pai, entre os torpes
fumegantes destroços do Império, teu filho esconde
o rosto e esgueira-se furtivo pelas malhas da diáspora” (p. 393)

para, algumas páginas adiante, escrever:

“Uma última vez percorro a cidade no dia
em que começa a minha morte. Reconheço
estes lugares apesar da mudança e a sua
esquiva familiaridade roça-me as tolhidas
asas da memória. Aqui escrevi. Naquela
sombra imaginei. Entre uma e outra coisa
vivi.” (p. 386)

Alguns anos mais tarde, em *O corpo de Atena* (1984), sob o significativo título “Derrota”, dirá, recordando ou evocando, saudosamente, as terras moçambicanas:

“Mágoa índica, doída saudade do sol-
-poente de praias na distância, travado
na garganta o soluço à luz
crepuscular que persiste e teima
não tornar-se olvido. Sal saudade,

padrão, dura lembrança erguida
contra obturações e fissuras do tempo,
assim principia uma jornada
de longas tribulações: o que fomos
jamais seremos, evocativas sombras

que somos de grandeza envilecida,
voz asfixiada no sono entorpecente

da consciência sem remorso,

(...) de pátrias
rejeitados, na pátria indesejados,
silentes volvemos, vultos espectrais
no mar lento de negrume e escombros
ao cais cinzento do destino original,
às exéquias do sonho em campa anónima”

E conclui o poema, dizendo:

“Ainda que cantar seja seu modo,
não canta, chora meu canto.” (pp. 443-444)

Vincando a sua situação de exilado, que se não reconhece em nenhum dos seus dois lugares de exílio, escreverá, com magoada ironia:

“pergunto-te e pergunto-me,
adiando a resposta, que teremos
nós a ver com D. Sebastião
e o rei Artur, além do nevoeiro.” (p. 455)

E, no poema “Memória consentida” (título da primeira reunião da sua obra poética)⁷, interrogar-se-á:

“De que sonho, ou vida, ou espaço de outrem
provêm tais sombras melancólicas,
ferindo de indecifráveis avisos

este lugar em que, não sendo consentido
o coração, se não consentem tempo e memória?” (p. 475)

Será, porém, em *O monhé das cobras* (1997), a sua última recolha poética, que, significativamente, tem em epígrafe a afirmação de Saint-Exupéry, “je suis d’une enfance comme d’un pays”, que a presença saudosa das figuras, dos nomes, dos lugares, das estátuas de Lourenço Marques da sua infância de novo e dominantemente se afirma, contraposta à inadaptação do desterrado no frio londrino e à visita melancólica ao jazigo alentejano da família:

“pertencemos todos a esta África lusitana
que pelas outras se expandiria. Por
estas andámos perdidos, ignorando então

⁷ *Memória consentida*, Lisboa, INCM, 1983.

que a passagem obrigava ao regresso.” (p. 527)

Este melancólico desenraizamento do poeta, em toda a parte desterrado, havia já sido anteriormente afirmado, em *O escriba acorçado*, quando notara que “legado / de palavras, pátria é só a língua em que me digo” (p. 380), forma mais radical e solipsista do que a tão abusivamente citada afirmação atribuída por Pessoa a Bernardo Soares, de que “a minha pátria é a língua portuguesa”.

DIALÉCTICA DA DISTÂNCIA — NOÇÕES DE LINGUAGEM EM LEONARDO COIMBRA

Ana Catarina Milhazes

Instituto de Filosofia - Universidade do Porto.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto

(351) 226 077 100 | ifilosofia@letras.up.pt

Resumo: Para Leonardo Coimbra, a ordem do mundo vem por graça de Deus – tudo o que ocupa o seu lugar e respeita a ordem é o *bem*, tudo o que está fora do seu poiso e quebra a ordem é o *mal*. É por esta razão que as coisas não podem ser julgadas por si, mas apenas na ordem da relação. As coisas têm de estar ligadas, unas, mas a união, como a entende Leonardo Coimbra, não é compressão; é antes *tolerância espacial*: a união depende da distância. A harmonia cristã do *logos* e do *bios*, da *letra* ao pé do *espírito*, exige uma *dialéctica da distância*, alcançada por Leonardo Coimbra nas suas reflexões acerca da filosofia e da poesia/literatura. A dialéctica leonardina pressupõe distinguir as partes sem as separar, uni-las sem as confundir. Tem por isso um carácter metodológico, embora o seu alcance pretenda ser primeiramente prático. Por aqui chegará Leonardo Coimbra à cristologia da acção.

Palavras-chave: Leonardo Coimbra, filosofia, poesia, literatura.

Abstract: Leonardo Coimbra believed the order of the world comes through the grace of God. Everything that respects its place is *good* whereas everything that it's out of its place is *bad*. For this reason things should not be judged single-handedly; they should be judged in relation to one another. Things have to be connected, united, though union must not be confused with compression. In Leonardo's perspective, union is *spatial tolerance* – union depends on distance. The christian harmony between *logos* and *bios* demands a *dialectic of distance*, which is achieved by Leonardo in his considerations about philosophy and poetry/ literature. Dialectics presupposes distinguishing parts without separating them, unite the parts without confusing them. This is the reason why dialectics envisages a methodology, even though it has a practical purpose in the first place. This is the pathway which will lead Leonardo to the christology of action.

Keywords: Leonardo Coimbra, philosophy, poetry, literature.

Leonardo Coimbra utilizou conceitos e disciplinas muito díspares – nem por isso os fundiu. Propondo-me falar sobre a proximidade entre filosofia, literatura e vida espiritual na sua obra, nem por isso pretendo dizer que elas são uma e a mesma coisa; mas gostaria que se tornasse claro como, a meu ver, elas convergem para o mesmo fim, em Leonardo Coimbra. Creio que é do maior interesse que, num congresso sobre as relações entre a filosofia e a literatura, se evidencie que, apesar de todas as vezes que cada uma delas quebra os seus limites e se aproxima da outra, elas não se fundem – mas creio que se ajudam uma à outra. Aliás, era bom que mais investigadores tivessem mais vezes presente o quanto as disciplinas se podem ajudar entre elas – sem necessariamente perderem a sua identidade, que é coisa que preocupa demasiado os puristas, por vezes disfarçados com o título de *especialistas* (Leonardo Coimbra, aliás, não se achava nada especialista – se por vezes se designava como filósofo era porque entendia que este era aquele que questionava incessantemente, como Leonardo sempre fez – nem gostava particularmente da especialização¹).

Leonardo Coimbra procurou aproximar conceitos que a modernidade tem visto muitas vezes como opostos. É o caso dos pares acção/ pensamento, experiência/ razão, corpo/ espírito, matéria/ ideia, significante/significado, etc. E, aproximando conceitos, aproximou disciplinas. Há uma tendência fácil – mais se diria *facilitista* – para, ao aproximar, fundir. Leonardo Coimbra procurou o paradoxo – muito cristão – de unir sem confundir, de juntar as partes sem as fundir. Fê-lo progressivamente de modo mais convicto e afirmado, à medida que se aproximava voluntariamente do catolicismo ortodoxo. O enraizamento penetrante no mistério cristão – não quero agora particularizar a influência da ortodoxia católica – permitia a Leonardo dar-se conta da grande profundidade daquilo a que se referia Santo Agostinho, quando dizia que as partes se separavam para que fossem melhor unidas. Para os cristãos, ao contrário dos judeus e dos muçulmanos, o Verbo é uno e trino, as suas partes distinguem-se (são três pessoas) sem se separarem (numa só unidade). Além do mais, as naturezas das partes diferem, sem que difira a essência que partilham. E, mais ainda, o Verbo, para o cristão, é, numa mesma figura (na figura de Cristo), fundo e forma – e, embora na mesma pessoa, fundo e forma são distinguíveis sem serem

¹ Sobre o que pensava Leonardo acerca da especialização e dos especialistas cf. Catarina MILHAZES, “Obras Completas de Leonardo Coimbra, vol. VIII” in *Revista Pontes de Vista* (versão online), nº1, 2015, ISSN 2183-5179, p. 3, disponível em <http://revistapontesdevista.com/2015/04/07/obras-completas-de-leonardo-coimbra-vol-viii/3/>.

separáveis. Isto procurava Leonardo Coimbra entender melhor, desde que pretendeu defender a cooperação entre a razão e o sentimento, entre a ciência e a experiência, o que aconteceu logo no início dos seus esforços (não digo apenas filosóficos porque a defesa desta cooperação se encontra também nos seus esforços políticos, pedagógicos, antropológicos e, necessariamente, nos seus esforços espirituais).

Entre algumas noções de linguagem que se encontram na obra do filósofo, importa-me agora, tendo em conta o que disse antes, considerar a noção de dialéctica da distância², que Leonardo percebeu ser necessária para o funcionamento da linguagem (falo de linguagem, implicando que o que se diz também se aplica à língua). A ordem, que tem, em Leonardo Coimbra, equivalência com o bem, estabelece-se nessa gestão da distância, na qual as partes não se fundem, mas estabelecem entre si uma *relação*. Pelo contrário, o mal é a relação quebrada, essa gestão da distância baralhada. Assim como o pensador português compreendeu que para viver é preciso olhar bem a morte³, assim também compreendeu que para obter a união era preciso gerir a distância. A Dor, o segundo estágio da experiência humana, de acordo com a concepção de Leonardo Coimbra – os outros são a Alegria e a Graça – é o sinal da relação quebrada. Por vezes, tem-se sugerido que a Dor é o momento de distração e de desatenção; não é: a Dor é justamente o grande momento da atenção. Aliás, num certo sentido, é o único dos três, porque a Alegria é o momento da distração por excelência – tudo está pronto e patente – e a Graça é igualmente distração, pois, neste estágio, a relação com o mundo foi *naturalizada*, tornando-se a *Alegria reencontrada*. Mas, voltando à ordem: a ordem depende de uma *tolerância espacial* entre as partes. Essa tolerância é sobretudo uma gestão entre o fundo e a forma, fazendo-os cooperar e evitando a sobreposição de um sobre o outro, ao ponto de se tornarem num só (no predominante). É por isso que Leonardo Coimbra defende que tudo o que se faz de mal (contra a ordem) se faz contra o Verbo e, inversamente, tudo o que se faz de bem (pela ordem) se faz pelo Verbo. E, como

² A designação “dialéctica da distância” é minha, não de Leonardo Coimbra. Muitas das reflexões do filósofo que podem ser sistematizadas não têm uma designação própria ou, pelo menos, não são designadas com rigor ou sempre com a mesma expressão. A designação que imponho à reflexão, que me proponho sistematizar, pretende naturalmente determinar o campo da noção e, de alguma forma, conotá-la com uma certa síntese através do nome.

³ Cf. nomeadamente as obras do autor *A Morte e A Luta pela Imortalidade*, e cf. também Ana Catarina MILHAZES, *O Drama Amoroso em Leonardo Coimbra: uma retórica*, publicado no Repositório online da UP, 2014, “No princípio, a Morte”, pp. 6-26, disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/76484/2/101768.pdf>.

disse anteriormente, o Verbo, para os cristãos, é fundo e forma; e, como tal, respeitar a ordem e conseguir o bem é conseguir que fundo e forma se ajudem um ao outro.

A dialéctica da distância tem, por isso, um carácter metodológico, de atenção à relação entre fundo e forma, mas terá também um carácter prático, na medida em que a reflexão que Leonardo faz sobre *a carne ao pé do espírito*⁴ se estende à questão da relação entre o *logos* e o *bios*, estabelecendo um comprometimento entre ser e estar, e entre pensar/dizer e fazer. Já desde “O Pensamento e a Liberdade” se antecipa a noção de pensamento como acção, insistindo numa dimensão activa da filosofia. Ser e estar, dizer e fazer eis o que Leonardo Coimbra queria ter encontrado mais em alguns filósofos, embora aparentemente encontrasse mais frequentemente nos poetas e na literatura.

Os escritos iniciais do filósofo mostram-nos que a afinidade era, de início, maior com a literatura do que com a filosofia (alguns desses textos encontram-se mais próximos do género da crónica romântica e moralizante do que do texto filosófico⁵) – creio que porque, na literatura, o comprometimento entre *logos* e *bios* era mais claro, para Leonardo. É porque não encontra o entendimento entre *logos* e *bios*, ou porque o encontra *desalinhado*, em muitos sistemas filosóficos e em muitos filósofos que Leonardo Coimbra, por vezes, mostra relutância em aceitá-los como tal. Porém, é comum que outros sem aparente autoridade, como autores de literatura, poetas ou figuras literárias, sejam reconhecidos como filósofos, ou antes (darei eu) como *filósofos superiores*, para que se acentue a elevação deles. Não é por acaso que alguns dos pensadores que entusiasma a reflexão filosófica e a disposição espiritual de Leonardo são tantas vezes poetas ou personagens literárias: é o caso de Antero, de Junqueiro, de Camões, de Pascoaes, de Antígona, de D. Quixote, etc.⁶ Para Leonardo Coimbra, a *filosofia superior* (que eu chamo *superior* para distinguir da outra, mas que, para Leonardo seria apenas a *verdadeira* filosofia) é aquela que respeita a ordem e faz cooperar o ser e o estar, o dizer e o fazer. A filosofia superior não cessa numa

⁴ Leonardo COIMBRA, *OC - Vol. III, “A Alegria, a Dor e a Graça”*, pp. 70-1.

⁵ Manuel Cândido PIMENTEL, *Obras Completas de Leonardo Coimbra – volume I, tomo I*, Lisboa, INCM, 2004, “prefácio”, p. 58.

⁶ Ângelo Alves considera que Antero e Junqueiro tiveram manifesta influência na disposição espiritualista de Leonardo. Desde a novela *A Doida*, texto inicial, fica marcada essa influência dos dois escritores portugueses. Não obstante, Leonardo estava, nesse período, claramente entusiasmado com o pensamento de Émile Boutroux, que todavia não transparece tanto no seu texto. Leonardo admite, num texto de 1909 (*O Materialismo*) que a sua conversão ao espiritualismo em muito se deve a Antero – e isto possivelmente ainda antes de estabelecer contacto com o pensamento de Boutroux e de Bergson (Ângelo ALVES, *Leonardo Coimbra 1983-1936*, Porto, Estratégias Criativas Editora, 2007, pp 40-4).

logicização do mundo, mas abraça o mistério, o mistério infinito onde a razão não penetra completamente. Querendo focar-se no mistério, o seu texto concentra uma forte dimensão literária, posto que a literatura se empenha afincadamente na contemplação do mistério. A linguagem poética, sobretudo, convém ao que de mais sublime há no discurso. Como assinala Manuel Cândido Pimentel, na obra do filósofo, a problemática do mistério “mobiliza o melhor da linguagem poético-filosófica de Leonardo”. Por toda a sua obra percorre uma meiguice literária, “onde o estilo, de maneira constante, mistura a linguagem emotiva do sentimento com o mais rigoroso raciocínio filosófico, em sucessivas transmutações da ideia pela metáfora e da metáfora pela ideia”.⁷

Leonardo lamentou que a filosofia fosse tantas vezes uma abstração do real; uma abstração incapaz de voltar a ele, porque é natural que a reflexão nos retire um pouco do mundo – mas, em Leonardo, é só para voltar a ele que reflectimos; se falharmos nesse retorno, de nada serviu a abstracção (ou pior, serviu para agravar os nossos egos). A filosofia, para o pensador português, deve, como as restantes disciplinas, ajudar a penetrar no mistério e tornar quase supérfluo o esforço da razão – no limite, a lógica serve para nos sabermos libertar dela. O mistério, para os gregos, servia para distinguir os sábios dos leigos e dos charlatões; a Leonardo Coimbra serviu-lhe para ser caluniado, confundido com os ignorantes e com os verbalistas, porque, quando o filósofo procurava essa tangente em que a razão se torna volátil, era acusado de excesso de *espiritualismo* e de *sofismo*⁸. À filosofia (comparativamente à poesia), entendia Leonardo, custava-lhe mais aperceber-se da *tolerância espacial* entre os aparentes dualismos do fundo e da forma, do codificar e do descodificar, da razão e da experiência, do pensar e do fazer. Porquê? Porque a poesia e a literatura estão mais cientes de que a forma depende da matéria (mas não é a matéria) para se fazer conhecer, e de que a matéria existe pela forma mas não é a forma. A literatura, particularmente a poesia, é talvez a actividade que tem mais presente a ideia de que o mundo é construído como símbolo.⁹ Por isso é que, para

⁷ Manuel Cândido PIMENTEL, *A ontologia integral de Leonardo Coimbra – Ensaio sobre a intuição do ser e a visão enigmática*, Lisboa, INCM, 2003, p. 38.

⁸ “Os mais acirrados adversários de Leonardo [...] afirmaram que Leonardo era um charlatão do verbo e não um pensador. [...] Deve reconhecer-se que a operação publicitária montada e a seu tempo desenvolvida pelos inimigos do filósofo teve um razoável sucesso” (Manuel Ferreira PATRÍCIO, *A Pedagogia de Leonardo Coimbra – Teoria e Prática*, Évora, Universidade de Évora, 1983, p. 26).

⁹ “[...] a relação próxima entre poesia e enigma nunca se perde por completo. Nos *skalds* islandeses a clareza excessiva é considerada um erro técnico. Os Gregos também exigiam que a palavra do poeta fosse obscura. Entre os trovadores, em cuja arte a função de jogo é mais evidente do que noutra

Leonardo, a mentira literária, como a mentira infantil, é criadora¹⁰ – é que, tendo presente essa distância de cooperação entre o fundo e a forma, entre o conteúdo e o continente, respeita a verdade não como categoria lógica mas como mistério, posto que está sempre patente e latente simultaneamente. A distância estabelece um jogo de adivinhação entre o que se mostra e o que se oculta. A dialéctica da distância na linguagem gere a relação entre fundo e forma como gere também a relação entre o esotérico (que se ocupa do fundo) e o exotérico (que se ocupa da forma).

Por outro lado, Leonardo Coimbra considerou importante a ideia da selecção – nós não falamos apenas: *aprendemos* a falar. Para o filósofo, aprender – como se poderá comprovar pela pedagogia leonardina – é seleccionar. Isto significa que, na aprendizagem, há um contrabalanço entre a obediência e a desobediência. Aprender uma língua é tanto acatar a sua dimensão tradicional, que nos é oferecida, quanto desconsiderá-la e reinventá-la, perceber as suas lacunas e operar sobre elas. Como é sabido, a escrita literária é a mais desobediente. Por alguma razão se chamam, por vezes, figuras literárias às figuras de retórica. As figuras de retórica são muito frequentes na utilização da língua, mas o seu uso mais abundante e mais intencional encontra-se no texto literário. E, se tivermos em conta que as figuras são *erros* de linguagem, o texto literário é *intencionalmente* o mais desobediente. É nesse sentido que é também o que mais guerras abre com as verdades absolutas – com o *cousismo*, afinal. É nesse jogo entre a tradição e o infinito, a contenção e o excesso, que a literatura combate tanto a língua quanto luta por ela.

O que Leonardo Coimbra diz sobre a língua tem extensão ao que pensa sobre a linguagem de um modo geral. Assim, o que observamos na linguagem literária, na língua, observamos igualmente em outras linguagens, quer utilizem a língua ou não. A reinvenção da linguagem tem claramente mais ênfase nas linguagens artísticas, isto é, em todas as linguagens passíveis de se transformarem radicalmente – não obstante, todas elas são, porventura, disso capazes. Portanto, não é tanto uma linguagem privilegiada face a outra, é o que cada disciplina é capaz de fazer com a linguagem que adopta. A arte, tendo Leonardo Coimbra particular afecto pela literatura, é capaz de se baralhar ao ponto de quase não se reconhecer – digo *quase*,

qualquer, atribuíam-se mérito especial ao *trobarclus*, a poesia de significado oculto” (Johan HUIZINGA, *Homo Ludens*, Lisboa, Edições 70, 2003, p. 156).

¹⁰ Leonardo COIMBRA, *OC – vol. III*, “A Alegria, a Dor e a Graça”, p. 52.

porque acaba por se reconhecer, uma vez que, implicando uma selecção, desrespeita tanto quanto enaltece o existente.

A proximidade e o diálogo que Leonardo Coimbra estabeleceu entre a filosofia e a literatura auxiliaram o seu caminho para a fé. Como vimos, a literatura contorna os modos de estagnação, de logicização e, por extensão, de *cousismo*, dos quais sofre, por vezes, a filosofia (sobretudo sofreu no tempo áureo do positivismo, que era o de Leonardo). A filosofia pecou pelo excesso de *materialismo*, não obstante a sua abstracção também tantas vezes excessiva – é que, paradoxo enorme, em muitos dos sistemas filosóficos comentados por Leonardo Coimbra, a *abstracção materializava-se*. A filosofia dificilmente voltava ao mundo; na sua trajectória tinha perdido o real. A literatura, pelo contrário, era uma ajuda maior no retorno à vida. Dito de um modo simples: à filosofia custava-lhe voltar à vida; a literatura nunca a tinha realmente abandonado. É desta antonímia que Leonardo Coimbra parece ter tirado vantagem para pensar no que poderia ganhar a filosofia estando mais próxima da literatura – creio que é por ter tido as duas tão próximas que a filosofia de Leonardo é cada vez mais progressivamente uma *vida filosófica*. Há um espaço sensorial, na literatura, que nos aproxima da vida – o tempo que perdemos com a leitura de romances ou de poesia não é tempo que perdemos na vida real, é o sinal do tremendo desejo que temos de estar mais dentro dela. Mas uma nota para isto: alguma filosofia faz também isto, e seguramente muita literatura – talvez não tenha este nome – não o faz. Com efeito, para Leonardo, a filosofia que o faz está mais próxima da literatura. Não há superioridade nenhuma neste julgamento. O caso é simples: a literatura apoia-se mais na imaginação, a filosofia, mais na razão; a literatura brinca com o infinito; a filosofia tenta atravessar o mar do infinito para torná-lo finito; a literatura está mais vulnerável ao *criacionismo*, a filosofia, mais vulnerável ao *cousismo*. A lógica, no limite, é a doença¹¹; a poesia, a cura. Não obstante a matriz racionalista da sua filosofia, Leonardo converge para o ponto em que o pensamento se transmuda em contemplação, exigindo uma linguagem diferente da de rigor conceptual e, no limite, um abandono da linguagem. Como dizia Chesterton, e creio que Leonardo Coimbra concordaria, “o poeta pretende, apenas, meter a cabeça no Céu, ao passo que o lógico se esforça por meter o Céu na cabeça. E é a cabeça que acaba por rebentar”¹². A filosofia que sabe retornar ao mistério do infinito, da vida, é por isso uma *filosofia*

¹¹ Refiro-me à lógica num sentido geral, no sentido da congruência exigida num sistema filosófico.

¹² G. K. CHESTERTON, *Ortodoxia*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1974, 5ª edição, pp. 38-9.

superior. *Superior* porque se liberta da abstracção e se torna uma *vida filosófica*, combinando o *logos* e o *bios*. Nisto, Leonardo Coimbra deve ter percebido que estava muito próximo do cristianismo primitivo. Para Orígenes, existe uma equivalência entre o exercício da filosofia e a *vida digna*. Gregório de Nissa, um dos três padres capadócijs, chama constantemente ao cristianismo “a vida filosófica”. A filosofia superior que o cristianismo recolheu dos gregos não era a mera abstracção; a filosofia superior aproximava-se, nos gregos, da religião *mistérica*, dos iniciados nos mistérios, os sábios. Como disse antes, os outros, da verdade como simples aparência (*doxa*), eram os charlatões, os verbalistas, como lhes preferiu chamar Leonardo Coimbra. Há, nos gregos, como é sabido, uma diferença abissal entre a aparência da verdade (*doxa*) e a verdade (*aletheia*). Esta diferença foi recolhida pelo cristianismo e a ligação entre verdade e mistério ficou profundamente cravada – o mistério que tinha um sentido metafórico para os gregos tornava-se, com os padres capadócijs, uma coisa real. O mistério, essa tangente em que a razão se torna vulnerável, definhada, absurda e supérflua, é, no cristianismo, real. Tão real que pode ser vivida. *Mistério* é uma palavra recorrentíssima, na obra de Leonardo Coimbra.¹³ O filósofo procurará, pois, na fé a verdade do mistério, que combina o *logos* e o *bios*.

No cristianismo, a verdade é uma pessoa, é uma vida. Leonardo sabia-o: “Para o cristão, a Verdade é uma Pessoa, que é ao mesmo tempo Caminho, Verdade e Vida”¹⁴. O particular afecto que Leonardo tem pelo Evangelho de João, várias vezes citado nas suas obras e discursos, é sinal do seu interesse por uma cristologia da Revelação que é também uma cristologia da Acção. A sabedoria, que a filosofia busca, é, para o autor, a pessoa de um homem. O *logos* e o *bios* são combinados no Evangelho de João: “E o Verbo fez-se homem e veio habitar connosco”. Conhecer, para Leonardo, é encontrar a pessoa que é Cristo. E qual o trajecto desse conhecimento? A vida de Cristo. Só há uma forma de conhecer Cristo: é *viver em* Cristo (tomar a Sua Cruz). Só há uma forma de conhecer a verdade: é *viver* a verdade. A verdade não é para ser vista do exterior, tipo objecto de laboratório, mas no interior. A verdade de Leonardo Coimbra, que é

¹³ Há uma obra de Leonardo com este título, de 1910. O mistério é, para o filósofo português, essa coisa que, no abismo da treva, aparece como oceano de luz. É toda a potência, e é também o irracional: a realidade superior aos conceitos existentes. O irracional tem, com efeito, certa equivalência com a liberdade, em Leonardo Coimbra. O mistério, irracional e incomensurável, é a vida imediata, pronta, penetrante. Não esqueçamos que o incomensurável, naquilo que tem de convergente com a liberdade, está na origem dos esforços filosóficos de Leonardo. A concepção da filosofia como liberdade, remetendo para um mistério incomensurável, surge pensada desde 1907; não é sequer qualquer coisa que vem com o criacionismo – é a raiz dele.

¹⁴ Leonardo COIMBRA, *OC – vol. VI*, Lisboa, INCM, 2010, “O Problema do Ensino Secundário”, p. 387.

cristã, é aquela que nos faz ter a cabeça no céu, e não o céu na cabeça (porque o céu não cabe na cabeça). Tem de se estar lá dentro; não dá para ficar com mira sobranceira a olhar de fora; tem que se dar a vida por ela; não dá para separar a vida dela; “quem perder a sua vida ganhá-la-á”. Tudo o que se faz de bem se faz pelo Verbo. Não se pode estar fora da ordem e compreendê-la; para a compreender, tem de se estar dentro dela.

EMERGÊNCIA DA 'HORA' PESSOANA

Annabela Rita

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ CLEPUL

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa

(351) 217 920 000 | info@letras.ulisboa.pt

Resumo: Neste texto, procuraremos verificar o modo como a "Mensagem" de Fernando Pessoa se contrapõe ao sentimento de decadência que, desde meados do séc. XIX, domina o imaginário europeu

Palavras-chave: Fernando Pessoa, decadência, Europa.

Abstract: In this paper we will try to verify how the "Message" of Fernando Pessoa is opposed to the feeling of decay that, since the mid-century. XIX, dominates the European imagination

Keywords: Fernando Pessoa, decay, Europe.

O meu livro "Mensagem" chamava-se primitivamente "Portugal". Alterei o título porque o meu velho amigo Da Cunha Dias me fez notar — a observação era por igual patriótica e publicitária — que o nome da nossa Pátria estava hoje prostituído a sapatos, como a hotéis a sua maior Dinastia. 'Quer V. pôr o título do seu livro em analogia com "portugalize os seus pés?'" Concordei e cedi, como concordo e cedo sempre que me falam com argumentos. Tenho prazer em ser vencido quando quem me vence é a Razão, seja quem for o seu procurador.

Pus-lhe instintivamente esse título abstracto. Substituí-o por um título concreto por uma razão...

E o curioso é que o título "Mensagem" está mais certo — à parte a razão que me levou a pô-lo — do que o título primitivo.

Fernando Pessoa¹

Preambularmente...

Em contraluz ao sentimento de decadência que, desde meados do séc. XIX, domina o imaginário europeu, sombreando a realidade convulsionada pelo debate sobre a partilha de África e pelas Guerras Mundiais e, no plano nacional, pelo ciclo do Ultimato, regicídio e 1ª República, vemos esboçar-se uma tendência para definir identidades nacionais e imperiais através de uma estratégia comunicativa argumentativa: a comunicação europeia (campanha de regime) tende a desdobrar argumentos, expondo-os, através da ilustração. Assistimos a uma exposição, exibição e enumeração de *lugares*, exemplos, casos, ao serviço da elaboração ou do reforço identitários. No plano histórico, no científico-tecnológico (as maravilhas da civilização!) como no estético. Aposta na *visibilidade*, mas também na complementariedade da sua *vivência*, portanto, na *espectacularidade apresentacional* que permite a transição *persuasiva* do *logos* ao *pathos*. A luz contrariando o *désenchantement du monde* (Marcel Gauchet) na *representação* que o mundo se si faz no seu *teatro*.

Informando esse trabalho de reelaboração para efeitos externos e internos, a memória colectiva é evocada, convocando-se a anterioridade legitimadora do presente: os padrões simbólicos do imaginário mítico, da hermenêutica da História. Portugal inscreve-se nessa tendência geral, como tentarei demonstrar.

Dos mapas ("Portugal não é um país pequeno!") às exposições (inter)nacionais, vemos a *representação nacional* a adquirir a terceira e a quarta dimensões para se oferecer, a prazo e/ou para a posteridade, na temporalização da visita, do percurso de observação, interpretação e rememoração, além de parecer responder, ripostar, argumentativamente, a estímulos contemporâneos ou anteriores, na clivagem

¹ *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*. Fernando Pessoa (Recolha de textos. Introdução organizada por Joel Serrão.) Lisboa, Ática, 1979, p. 53. [<http://arquivopessoa.net/textos/1298>].

interna ou relativamente ao exterior. Como os outros Impérios Coloniais em tempo de *crepúsculo dos deuses*, também oferece o seu, através da combinatória da selecção, representatividade, sinédoque, síntese, símbolo e exemplo. Com alguma singularidade, mais do só buscar mostrar e impor o *seu lugar no mundo*, declara-se e anuncia-se como *Mundo inscrevendo o Mundo em si*: a Exposição do Mundo Português (1940) consagra em título essa diferença e autonomia feitas de noção de totalidade, de completude.

Como na história da terra, a história de Portugal também tem um génesis embebido de mito (Tubal, Ulisses, Cristo...) e um horizonte imaginário em que se esboçam hipóteses e sonhos de porvir: por isso, combina núcleos expositivos que traçam a rota da evolução por ciclos e temas dominantes da acção comunitária.² Na literatura, desenvolve-se a legenda: *Mensagem* (1934) complementa essa hermenêutica da identidade nacional e responde a esse políptico de S. Vicente (1470-80) redescoberto e controverso, bebida a lição do *tempo* que *Os Lusíadas* (1572) exprimem no seu diálogo com os Jerónimos (séc. XVI).

... e avançando

Desde meados do séc. XIX, o fascínio com a ciência e as artes conduziu ao fascínio pelas suas mostras: as exposições universais corresponderam a esse desejo de reunir, antologiar e catalogar, sistemicamente, as cristalizações do progresso, do “admirável mundo novo” em que todos se sentiam a participar. E essas exposições deixaram pavilhões ou outros vestígios, incluindo museus que recolheram muitos dos seus materiais e prolongaram o seu gesto. A lista é impressionante, de quase centena e meia³.

² Algumas referências que autores como Agostinho da Silva, António Quadros, António Telmo, Eduardo Lourenço, José Eduardo Franco, Miguel Real, etc. têm relido e reelaborado: Joaquim de Fiore (c. 1132 -1202); Fernão de Oliveira (1507 – 1581) e a sua *História de Portugal*; Frei Bernardo de Brito (1569-1617) e a *Monarchia Lusytana* (partes I e II) [1597-1609]; Frei Sebastião de Paiva (1600-1659): e o *Tratado da Quinta Monarquia* [1641]; Padre António Vieira (1608 -1697), com a *História do Futuro* [1664] e a *Chave dos Profetas* [1666-67]; sem mencionar Bandarra e tantos outros.

³ Exposições Universais: 1851 London, Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations (Crystal Palace Exhibition); 1853-54 New York, Exhibition of the Industry of All Nations (New York Crystal Palace Exhibition); 1855 Paris, Exposition Universelle des Beaux-Arts; 1857 Manchester, Art Treasures Exhibition; 1862 London, International Exhibition; 1864 Philadelphia, Great Central Fair; 1865 Porto; 1867 Paris, Exposition Universelle; 1873 Tours, Exposition Rétrospective des Beaux-arts; 1873 Vienna, Weltausstellung; 1874 Lille, Exposition d'Objets d'Art Religieux; 1876 Philadelphia, United States Centennial International Exhibition; 1878 Paris, Exposition Universelle; 1879 Sydney; 1880 Melbourne; 1880 Turin, Esposizione Retrospectiva; 1880-81 Melbourne, Melbourne International Exhibition; 1881 Paris, Exposition Internationale d'Electricité; 1882 Marseille, Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille; 1883 Amsterdam, Internationale Koloniale en

Nesse itinerário de exposições, os impérios coloniais procuraram destacar-se, numa guerra pela supremacia da *visibilidade*, impondo a sua *realidade e representações*, exibindo as insígnias da heterogeneidade que os constituía e tentando familiarizar as metrópoles e os outros países com ela, encarada e feita encarar como prova da sua superioridade humana, cultural, política e militar. Foram as Exposições Coloniais⁴, muitas delas com as “exibições etnológicas”⁵ depois designadas por zoos humanos⁶

Untvoerhandel Tentoonstelling; 1884 Paris, Exposition Manet (Manet memorial exhibition) held at the Ecole nationale des beaux-arts; 1885 New Orleans, World's Industrial and Cotton Centennial Exposition; 1885 Antwerp, Exposition Universelle d'Anvers; 1886 Limoges, Exposition Rétrospective; 1886 London, Colonial and Indian Exhibition; 1905 Liège; 1905 Milão; 1907 Jamestown; 1910 Bruxelas; 1911 Turim; 1913 Gante; 1915 São Francisco; 1958 Bruxelas; 1888 Barcelona; 1889 Paris, Exposition Universelle; 1891 Prague, General Land Centennial Exhibition (Jubilee Exhibition); 1891 Moscow, Franco-Russian Exposition; 1893 Chicago, World's Columbian Exposition; 1894 Lyon, Exposition Universelle Internationale et Coloniale; 1895 Amsterdam, Exposition Internationale; 1900 Paris, Exposition Universelle; 1901 Buffalo, Pan-American Exposition; 1901 Glasgow, Glasgow International Exposition; 1902 Turin, Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna; 1904 St. Louis, Louisiana Purchase International Exposition; 1906 Paris, Exposition de l'Oeuvre de Fantin-Latour held at the École Nationale des Beaux-Arts; 1907 Bordeaux Exposition Internationale Maritime; 1915 San Francisco, Panama-Pacific International Exposition; 1922 Rio de Janeiro; 1923 Goteborg, Tercentennial Jubilee Exposition (Jubileumsutställningens); 1925 Paris, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes; 1926 Philadelphia, Sesquicentennial International Exposition; 1929-30 Barcelona, Esposición Internacional de Barcelona; 1930 Stockholm, Stockholm Exhibition (Stockholmsutställningen); 1930 Antwerp/Liege, Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art Flamand (Antwerp) and Exposition Internationale de la Grande Industrie, Sciences et Applications, Art Wallon Ancien (Liège); 1931 Paris, Exposition Coloniale Internationale; 1933-34 Chicago, Century of Progress Exposition; 1935 Brussels, Exposition Universelle et Internationale; 1936-37 Dallas, Texas Centennial Exposition/Greater Texas & Pan American Exposition; 1936 Estocolmo; 1937 Paris, Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (Expo 1937); 1938 Helsinque; 1939 Liège; 1939 Nova Iorque; 1939-40 New York, New York World's Fair; 1947 Paris; 1949 Estocolmo; 1949 Lyon; 1949 Porto Príncipe; 1951 London, Festival of Britain; 1953 Jerusalém; 1953 Roma; 1954 Nápoles; 1955 Turim; 1955 Helsingborg; 1956 Beit Dagon; 1957 Berlim; 1958 Bruxelas; 1961 Turim; 1962 Seattle; 1965 Munique; 1967 Montreal; 1968 San Antonio; 1970 Osaka; 1971 Budapeste; 1974 Spokane; 1975 Okinawa; 1981 Plovdiv; 1982 Knoxville; 1984 Nova Orleans; 1985 Tsukuba; 1985 Plovdiv; 1986 Vancouver; 1988 Brisbane; 1991 Plovdiv; 1992 Génova; 1992 Sevilha; 1993 Taejon; 1998 Lisboa; 2000 Hanover; 2005 Aichi; 2008 Saragoça; 2010 Xangai; 2012 Yeosu; 2015 Milão; 2017 Astana; 2020 Dubai.

⁴ Não será por acaso que *Erik Orsenna dedica ao tema o romance A Exposição Colonial* (1988), com que ganhou o prémio Gouncourt.

⁵ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, *Des exhibitions racistes qui fascinaient les Européens. Ces zoos humains de la République coloniale*, *Le Monde Diplomatique*, août 2000 [<http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>]. A expressão zoo humano descreve uma atitude cultural que prevaleceu nos impérios coloniais até à II Guerra Mundial e foi popularizada na França pela publicação em 2002 da obra *Zoos humains* (Paris, La Découverte, 2002), dirigida por Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire. [<http://www.deshumanisation.com/>]. Relativamente ao Japão: Arnaud NANTA. Expositions Coloniales et hierarchie des peuples dans le Japon moderne, *Ebisu* n^o 37, Printemps-Été 2007 [http://www.mfj.gr.jp/publications/econtents/_data/Ebisu37_p003_ANanta_wb.pdf]. Charles Comte. *Traite de législation; ou, Exposition des lois générales suivant lesquelles les peuples prospèrent, dépérissent ou restent stationnaires* (1835)

⁶ Exposições Coloniais: 1866 Exposition Intercoloniale de Melbourne (Intercolonial Exhibition of Australasia); 1870 Exposition Intercoloniale de Sydney (Intercolonial Exhibition); 1875 Exposition Intercoloniale de Melbourne (Victorian Intercolonial Exhibition); 1876 Exposition Intercoloniale de Brisbane (Intercolonial Exhibition); 1883 Exposition Internationale et Coloniale d'Amsterdam (Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling); 1886 Exposition

Portugal, além de participar em exposições no estrangeiro (Paris, Bulawaio, etc.), organizou as suas para exibir ao mundo o seu Império, legitimando-o e reivindicando, também através desse gesto, o respeito pelos direitos conquistados no terreno desde que, no séc. XV, Pêro da Covilhã encontrou o Preste João (que buscara desde 1487), figura de que Francisco Álvares dará notícia em *A verdadeira Informação das Terras do Preste João* (1540)⁷.

Desse mesmo século XV nos chegaram os Painéis de São Vicente de Fora (1470-80), de Nuno Gonçalves, descobertos no final do séc. XIX, que o Estado Novo reconduzirá à sua ropaganda⁸ e, com eles, o providencialismo que representavam. Matéria manipulada e dourada pela propagando do regime⁹...

Coloniale et Indienne de Londres (Colonial and Indian Exhibition) ; 1889 Exposition universelle de Paris¹; 1894 Exposition universelle internationale et coloniale de Lyon. Elle vit l'assassinat du président de la République Sadi Carnot; 1894 Exposition Insulaire et Coloniale de Porto (Exposição Insular e Colonial Portuguesa); 1898 Exposition internationale et coloniale de Rochefort-sur-Mer; 1902 Indo-China Exposition Française et Internationale de Hanoï; 1902 Exposition Internationale et Coloniale des États-Unis de New York (United States, Colonial and International Exposition); 1906 Exposition coloniale de Marseille ; 1907 Exposition coloniale de Paris. Elle se tint au Jardin tropical de Paris dans le Bois de Vincennes; 1908 Exposition Franco-Britannique de Londres (Franco-British Exhibition); 1911 Festival de l'Empire de Londres (Festival of Empire); 1914 Exposition Coloniale de Semarang (Koloniale Tentoonstelling); 1921 Exposition Internationale du Caoutchouc et Autres Produits Tropicaux de Londres (International Exhibition of Rubber and Other Tropical Products); 1922 Exposition nationale coloniale de Marseille; 1924 British Empire Exhibition, em Wembley, Londres; 1930 Exposition Internationale Coloniale, Maritime et d'Art flamand d'Anvers; 1931 Exposition Coloniale Internationale de Paris, Vincennes; 1934 Exposition Coloniale Portugaise de Porto (Exposição Colonial Portuguesa); 1936 Exposition de l'Empire de Johannesburg (Empire Exhibition) ; 1937 Exposition internationale de Paris (île des Cygnes: la France d'Outre-Mer); 1938 Empire Exhibition de Glasgow ; 1939 Exposition Coloniale Allemande de Dresde (Deutsche Kolonial Ausstellung); 1940 Exposition du Monde Portugais de Lisboa (Exposição do Mundo Português); 1948 Foire coloniale de Bruxelles.

⁷ Sobre o encontro desse mito, diz-nos Ricardo da Costa:

"No tempo do rei Lebna Denguel (Incenso da Virgem) (1508-1540) (KI-ZERBO, s/d: p. 57), a regente Helena, uma princesa muçulmana convertida, mandou um mensageiro a Portugal, Mateo, o Armênio, durante uma série de escaramuças do reino etíope com as potências islâmicas da costa. Uma embaixada portuguesa foi enviada em 1520. No entanto, parece que os portugueses foram acolhidos sem entusiasmo, pois Lebna Denguel teria ficado decepcionado com os magros presentes provenientes da Europa. Ainda, quando lhe mostraram num mapa o pequeno Portugal em comparação com seu reino (cuja extensão era exagerada por causa das técnicas de representação cartográfica), Lebna Denguel encheu-se de orgulho e ficou consternado com o fato dos reinos cristãos recorrerem às armas. De qualquer modo, aceitou ceder Massawa como base naval a Portugal e prometeu a sua aliança contra os Muçulmanos. Por sua parte, pediu artesãos e médicos (KI-ZERBO, s/d: p. 57). - See more at: <http://www.ricardocosta.com/artigo/por-uma-geografia-mitologica-lenda-medieval-do-preste-joao-sua-permanencia-transferencia-e#sthash.sVSkQhMt.dpuf> ["Por uma *geografia mitológica*: a lenda medieval do Preste João, sua permanência, transferência e "morte", *História. Revista do Departamento de História da UFES* (º 9), Vitória: EDUFES, 2001, p. 53-64 (ISSN 1517-2120)] [<http://www.ricardocosta.com/artigo/por-uma-geografia-mitologica-lenda-medieval-do-preste-joao-sua-permanencia-transferencia-e>]

⁸ Em 1883, o cônego Monsenhor Elviro dos Santos identificou a obra e divulgou o achado. Ribeiro Cristino dedicou-lhe um artigo publicado na revista *Ocidente* (nº 1136), de 1910, mencionando a sua valorização pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro. Entre 1909 e 1910, Luciano Freire restaurou a obra na Academia Real de Belas-Artes, processo designado por José de Figueiredo, novo director do Museu Nacional de Arte Antiga e Arqueologia, "de conservação ou higiene dos quadros" (entrevista à

A Conferência de Berlim (1884-85) decide em sede da diplomacia europeia sobre territórios e regras de domínio e exploração que, na prática, pouco tinham em conta as multiplicadas expedições portuguesas¹⁰ que conduziram ao sonho do mapa cor-de-rosa (1886). 1890 afronta Portugal com o Ultimato inglês, fazendo viver um sentimento de fim de ciclo nacional e de “degenerescência da raça”¹¹, que Junqueiro

revista *Ocidente*, de 30/11/1912). Em 1912, os painéis foram para o Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Desde 1910, multiplicaram-se as teses e a controvérsia sobre a obra, o que nela se representa, e se celebra, etc..

Em 1932, após diversas entrevistas de Salazar por António Ferro, a edição do Natal apresenta como tema de capa a ideia de que “A expressão de Salazar está nos painéis de Nuno Gonçalves”, pedindo aos leitores para comprovarem no interior a “sensacional descoberta”. Leitão de Barros comparava a figura do financeiro de 1540, retratado no Painel dos Pescadores, com o financeiro de 1932, sugerindo uma continuidade histórica entre ambas as personalidades portuguesas em alturas decisivas. Dizia o jornalista: “Estamos em presença duma [Sic] figura que tem dois pontos de contacto com o actual Presidente do Conselho de Ministros: a semelhança dos traços fisionómicos e o exercício de idêntico mister – ambos administradores da Fazenda (...) Extraordinária coincidência a uma distância de quinhentos anos!” [<http://ecosferaportuguesa.blogspot.pt/2013/03/o-dedo-de-ferro-na-capado-noticias.html>]

⁹ Coincidência de semelhanças físicas, de providencialismo das figuras, de recuperação de uma obra de simbólica cara ao regime que emergia e nela se revia, reforçado nos mitos que a informavam... e polémica mesmo no início da sua exibição (Almada Negreiros e José de Bragança).

¹⁰ Alguns exemplos mais destacados: 1753-1798, Lacerda e Almeida na primeira tentativa de travessia científica da África austral (a via Cazembe-Muatiânvua); 1802-1814, travessia de África pelos Pombeiros (pelo império Muatiânvua); 1831-32, Pedroso Gamito: expedição do Cazembe; 1846, Rodrigues Graça: expedição ao Muatiânvua; 1852-53, Silva Porto em Angola; 1871 e 72: Hermenegildo Capelo; 1877-78, Serpa Pinto, Roberto Ivens e Hermenegildo de Brito Capelo atravessam a África; 1884-85, expedição de Henrique de Carvalho aos territórios dos Lundas, o Muatiânvua, e acordo com o rei explora a Lunda; 1884-86 Serpa Pinto e Augusto Cardoso: expedição ‘Pinheiro Chagas’ ao Niassa.

¹¹ Epigrafando *Finis Patriae*, as afirmações de Oliveira Martins na sua *História de Portugal*, desenhavam um quadro negro dessa degenerescência que imputa aos líderes:

“Por isso a descendência de Nun’Álvares, um herói e um santo, foi uma sucessão de intrigantes mesquinhos, de maus doidos, ou de egoístas vulgares. A grande herança do herói esmagou os seus descendentes.”

“E, se, porventura, as misteriosas leis da vida têm um papel na história, força é reconhecer que no sangue dos braganças não vingou a semente da nobre raça de Nun’Álvares: viu-se em todos eles a descendência do crasso sangue alentejano da filha do Bardabão.”

“E uma série de doidos, de maus, ou de idiotas, levados pelo braço dos negociantes jesuítas e ingleses, pupilos de uns, prebostes de outros, disseram-se reis de um reino que era uma sombra, animada por um único sonho: o sebastianismo.”

“Neste derradeiro representante do sangue brigantino apareciam vivos todos os caracteres da raça. Era necessário que, ao extinguir-se, a árvore desse o mais bem acabado fruto. Egoísta e mole como D. João IV, tinha as inclinações fradescas de D. João V, a esperteza soez e baixa de D. Pedro II, e o plebeísmo de Afonso VI, sem ser inteiramente idiota, como fora o infeliz encarcerado de Sintra.”

“Representante quase póstumo de uma dinastia, epitáfio vivo dos braganças, sombra espessa de uma série de reis doidos ou ineptamente maus, D. João IV, já velho, pesado, sujo, gorduroso, feio e obeso, com o olhar morto, a face caída e tostada, o beijo pendente, curvado sobre os joelhos inchados, baloiçado como um fardo, entre as almofadas de veludo dos velhos e doirados coches de D. João V, e seguido por um magro esquadrão de cavalaria, era, para os que assim o viram, sobre as ruas mal calçadas de Lisboa, uma aparição burlesca.”

“Se é verdade ser o povo que faz os governos, não é menos verdade que a fraqueza dos príncipes e ministros, entibia as energias dos povos. Éramos a mesma gente quando, levados pela mão de Pombal, contínhamos em respeito essa própria Inglaterra que, umas dezenas de anos depois, nos dava Beresford como procônsul.”

E *Finis Patriae* surge dessa moldura como uma polifonia dramática ouvida nas sombras do incêndio que consumia a memória colectiva: “É negra a terra, é negra a noite, é negro o luar. / Na escuridão,

exprime em *Finis Patriae*, mas de que *A Portuguesa*, de Alfredo Keil, quer despertar-nos, num *levantar-se do chão* que as Exposições Coloniais encenam na sua sucessão¹² e que o Acto Colonial português (1930)¹³ consagra, demonstrando a legenda "*Portugal não é um país pequeno*" do mapa atribuído a Henrique Galvão¹⁴ e publicado na Exposição de 1934¹⁵, reproduzido em postal pelo Secretariado de Propaganda Nacional exposto, também, no Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris em 1937, mostra esses objectivos.¹⁶

ouvi! há sombras a falar:" Sombras que decompõem a voz da pátria: "É a alma da Pátria a bradar moribunda, / Num arquejo de dor e de vingança?"/ "Por terra, a túnica em pedaços, / Agonizando a Pátria está."

[http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html].

¹² Vejamos a cronologia: em 1894, a Exposição Insular e Colonial Portuguesa, Porto; em 1934, a Exposição Colonial Portuguesa, Porto; em 1940, a Exposição do Mundo Português, Lisboa; em 1941, a primeira exposição monográfica da economia nacional, Lisboa (com catálogo), exposição que contempla a geografia económica nacional, incluindo as colónias portuguesas, a administração colonial (África, Índia, Macau...); em 1952, a Exposição de Arte Sacra Missionária, Lisboa (com catálogo).

¹³ Acto Colonial – Decreto n.º 18.570, de 8 de Julho de 1930 – foi um diploma em que se sintetizaram princípios dos diplomas anteriores e acrescentando-os. Incorporado, depois, no texto da Constituição de 1933 [por meio do decreto-lei n.º 22.465 de 11 de Abril de 1933 e modificado pela lei n.º 1900 de 21 de maio de 1935], defende que Portugal tem uma "função histórica e essencial de possuir, civilizar e colonizar domínios ultramarinos" e regulamenta as relações entre a metrópole e as "colónias". [http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/acto_colonial.html]

¹⁴ Álbum de Henrique Galvão *No Rumo do Império*, Porto, Edição da Litografia Nacional, 1934.

¹⁵ "Portugal não é um país pequeno" Escala [ca. 1:13000000]. - Lisboa : Secretariado da Propaganda Nacional. - 1 map.: color.; 55x38 cm. - No canto inferior direito contém: "Superfícies do Império Colonial Português comparadas com as dos principais países da Europa <http://purl.pt/> BND.

Essa ideia de que *Portugal não é um país pequeno*, foi reafirmada por Henrique Galvão no *Álbum Fotográfico da Exposição Colonial Portuguesa*, onde Salazar a associou ao regime ("A *Obra do Estado Novo* – que é uma obra generosa digna de um país grande – foi mais sentida e compreendida por aqueles em quem renasce o orgulho de serem grandes."). António Eça de Queiroz ¹⁶ repete a mesma ideia da dimensão do Portugal Imperial, no artigo *Que nos mostra e nos diz a Exposição*, publicado no *Jornal do Comércio e das Colónias* de 23 de Junho do mesmo ano:

"Milhares e milhares de pessoas, que foram ali, foi como se lhes tivesse arrancado uma venda de sobre os olhos, e que uma grande luz as inundasse, que lhes fizesse ver que Portugal não é apenas esta delgada faixa de terreno que o Atlântico morde, mas muito mais, infinitamente mais, centenas e centenas de milhares de quilómetros quadrados, quasi que dois milhões, onde vivem os portugueses que fizeram e fazem Portugal de além-mar, e milhões de seres humanos educados no respeito da Bandeira de Portugal!" [http://doportoenaoso.blogspot.pt/2014/02/o-porto-dos-anos-30a-exposicao-colonial.html#_ftn15_2564].

Outro Mapa, mas rigoroso, foi o "Mapa de Portugal Insular e Império Colonial Português", coord. por Manuel Pinto de Sousa. - Escalas [ca >1<130000]-[>ca <13000000]. - Porto : Livr. Escolar "Progredior", 1934. - 1 map. : color.; 98x87 cm BND foi editado no mesmo ano.

¹⁶ Lembro, a propósito, que Henrique Galvão, militar experiente em assuntos coloniais, diretor das Feiras de Amostras Coloniais, incluindo a participação nacional na Exposição Colonial de Paris, de 1931, director da revista *Portugal Colonial* (desde Março/1931) e responsável pela secção colonial da Exposição do Mundo Português (1940), terá declarado na intervenção que teve no âmbito desta no Palácio da Bolsa (então Palácio das Colónias): "os homens da minha geração vieram ao Mundo dentro de um país pequeno. Felizmente vê-se que pretendem morrer dentro dum império" Cf. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/ExposicaoColonial/ExposicaoColonial.htm>.

Basta observar as publicações da altura que a Hemeroteca Municipal de Lisboa disponibilizou em versão digital para se evidenciar a convergência de iniciativas do regime na construção de uma imagem nacional de império forte e pluricontinental.¹⁷

¹⁷ Alguns exemplos: o boletim *Ultramar: órgão oficial da I Exposição Colonial* (1 de Fevereiro e 15 de Outubro de 1934), dirigido por Henrique Galvão [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/Ultramar.htm>]; o *Álbum-catálogo oficial da Exposição* [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/OImperioPortugues/OImperioPortugues_item1/index.html]; o número especial do *Boletim Geral das Colónias* (n.º 109, de Julho de 1934) dedicado à Exposição Colonial do Porto [<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N109&p=1>]; *Portugal Colonial: revista de propaganda e expansão colonial* (de Março de 1931 a Fevereiro de 1937), também dirigida por Galvão [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PortugalColonial/PortugalColonial.htm>]; a *Gazeta das Colónias: semanário de propaganda e defesa das colónias* (Junho de 1924 e Novembro de 1926), dirigida por Maximino Abranches [<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetasColonias/GazetasColonias.htm>]; o *Diário Popular* dedicado ao Ultramar Português (1961), sinal de um Portugal que começa a assumir-se como "orgulhosamente só" na defesa dos territórios além-mar [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RaridadesBibliograficas/DiarioPopularDedicadoaoUltramarPortugues/DiarioPopularDedicadoaoUltramarPortugues_item1/index.html].

Natasha Finz Machado Paulino Revez comenta, n'Os álbuns *Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo* (2012), os sinais dessa representação nacional, indicadores, aliás, do sentido de uma trajetória:

"Do primeiro álbum é possível retirar um Portugal que se apresenta como um país combativo, importando por isso perceber as circunstâncias internas, externas, económicas ou políticas que potenciaram a criação desta imagem. Do segundo álbum retiramos, pelo contrário, um Portugal passivo e tranquilo, sendo por isso importante perceber que factores poderiam ter contribuído para a apresentação desta imagem mais passiva do país. Os dois álbuns utilizam essencialmente a imagem fotográfica, veículo que, pouco tendo de transparente, ganha a sua força da convicção generalizada da sua transparência. Entendida como uma transcrição do real, a fotografia é particularmente eficaz na construção de um discurso e na tarefa de convencer alguém sobre um determinado ponto de vista. Por esse motivo, este trabalho procura demonstrar de que forma o mesmo corpo de imagens que veiculava um determinado ponto de vista pode ser utilizado para sustentar um ponto de vista diverso."

Cf. Natasha Finz Machado Paulino Revez. *Os álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940. Dois retratos do país no Estado Novo* [dissertação de Mestrado em História da Arte], Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012 [<http://hdl.handle.net/10362/8096>] [http://run.unl.pt/handle/10362/8096?mode=full&submit_simple=Mostrar+registo+em+formato+completo]

Relativamente ao *Portugal 1934*, Sérgio B. Gomes informou que integra as escolhas dos especialistas Martin Parr e Gerry Badger no terceiro volume de *The Photobook: a History*, referência mundial na bibliografia sobre fotografia.

"Um desses tesouros (que, pelo menos em Portugal, não estava propriamente escondido) é o álbum *Portugal 1934* editado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) dois anos depois de Salazar ter assumido a Presidência do Conselho de um regime ditatorial que compreendeu rapidamente a força da imagem fotográfica manipulada para passar as suas mensagens políticas. Com honras de abertura do primeiro capítulo (consagrado aos livros de propaganda, um dos géneros mais "importantes" em fotografia, segundo Parr) e duas páginas de destaque (que apresenta reproduções das três diferentes capas conhecidas, verde, laranja e preto), "Portugal 1934" é descrito como uma obra "sumptuosa" e "dotada de inúmeras soluções gráficas", como os fólios cortados, as aberturas duplas ou as páginas escondidas. É um livro de grandes dimensões que vai buscar inspiração gráfica aos melhores álbuns e revistas de propaganda soviética concebidos por nomes como Alexander Rodchenko ou El Lissitzky. A fotomontagem (usada de forma radical e moderna em muitas das 40 páginas) é um dos seus principais argumentos de estilo na propaganda nacionalista/imperialista. E na tentativa de convencer que o regime fascista executava grandes melhoramentos em vários serviços públicos (estradas, maternidades, escolas...).

Na década de 30, a importância da *exposição*, da *visibilidade*, emerge com uma força e premência inquestionáveis: as *representações* conquistam a cena e validam e legitimam-se como provas, demonstrações, ilustrações de *poder* e de *existência*, princípio de *realidade* sobrepondo-se ao verdadeiro *real*. É o tempo de *propaganda* moderna dos regimes e dos estados.

Significativa dessa importância de visibilidade para reforço de posição e de identidade é a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1933, a que sucedeu, em 1945, o Secretariado Nacional de Informação (SNI), que teve um papel fundamental na concepção e no desenvolvimento de uma campanha interna e externa de representação e de divulgação de um ideário nacionalista no Estado Novo¹⁸.

Portugal 1934, que funciona como um relatório anual, uma espécie de estado do país, é uma das primeiras obras de fôlego do SPN. Não tem autoria gráfica atribuída com precisão (refere apenas a Ocogravura Limitada), mas inclui o nome dos 18 fotógrafos envolvidos, entre os quais se contam Domingos Alvão, João Martins, Ferreira da Cunha, Joshua Benoliel, Horácio e Mário Novais.” [Cf. <http://p3.publico.pt/cultura/livros/11199/ha-mais-quatro-fotolivros-portugueses-prestes-entrar-no-panteao-dos-melhores-do>]

¹⁸ Significativa dessa importância de visibilidade para reforço de posição e de identidade é a criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1933, a que sucedeu, em 1945, o Secretariado Nacional de Informação (SNI), que teve um papel fundamental na concepção e no desenvolvimento de uma campanha interna e externa de representação e de divulgação de um ideário nacionalista no Estado Novo.

No domínio editorial, os títulos são claramente expressivos de um esforço concertado e multimodo de representação e de reforço de uma forte imagem de regime em torno de Salazar, dos valores nacionais e patrióticos e de um império multicontinental coeso, contrastando com a que tendia a desenhar-se lá fora.

Apenas alguns exemplos: *Portugal não é um país pequeno* [Material cartográfico]: *superfícies do império colonial português*, org. Henrique Galvão, Lisboa, SPN, 1934; *Political constitution of the Portuguese Republic*, Lisboa, S.P.N., 1937; *A política imperial e a crise europeia*, Lisboa, SPN, 1939; *A obra de Salazar na pasta das Finanças: 27 de Abril de 1928 a 28 de Agosto de 1940*, Lisboa, SPN, 1940; *Portugal: 1940*, Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários S.P.N., [1940]; *O Estado Novo: princípios e realizações*, Lisboa, SPN, 1940; *The president's voyage to the colonies and the European crisis: the present position of Portugal*, Lisboa, S.P.N., 1940; *The present position of Portugal: the president's voyage to the colonies and the european crisis*, Lisboa, SPN Books, 1940; *A obra de Salazar na pasta das finanças*, Lisboa, SPN, 1941; *Defesa económica. Defesa moral. Defesa política* (comunicação ao país, proferida ao microfone da Emissora Nacional, no dia 25 de Junho de 1942), Lisboa, SPN, 1942; *A revolução continua: união nacional - mocidade - legião*, Lisboa, SPN, 1943; *Os princípios e a obra da Revolução: no momento interno e no momento internacional*, Lisboa, SPN, 1943; *Portugal de ontem, Portugal de hoje, Portugal de amanhã*, Lisboa, SPN, 1943; *As comemorações centenárias de Portugal em Roma*, Lisboa, SPN, [19--]. Registem-se, ainda: AMEAL, João. *João de Brito: Herói da Fé e do Império*, Lisboa, SPN, 1941; FROCHOT, Michel. *L'empire colonial portugais: organisation constitutionnelle, politique et administrative*, Lisboa, SPN, 1942; GALVÃO, Henrique. *O império*, Lisboa, SPN, [19--]; GUSMÃO, Adriano de. “Artes plásticas no S.P.N.: esculturas de Canto da Maya”, *Seara Nova* (nº 852), 1943, p. 257-258; MONTEIRO, Armindo. *O pensamento do Ministro das Colónias*, Lisboa, SPN, 1934; MONTEIRO, Armindo. *Reconstrução do império*, Lisboa, SPN, 1934; MULLER, Adolfo Simões. *Historiazinha de Portugal*, Lisboa, Edições SPN, [19--]; PAULO, Heloísa Helena de Jesus. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP* (apresentação Luís Reis Torgal), Coimbra: Livraria Minerva, 1994; SALAZAR, António de Oliveira. *Os princípios e a obra da revolução: no momento interno e no momento internacional*, Lisboa, Spn, [19--]; SILVA, Fernando

No domínio artístico, entre 1935 e 1951, o SPN promoveu as Exposições de Arte Moderna (14 edições anuais até 1951, excepto em 1937 e 1950)¹⁹, com a participação dos principais nomes da 1ª e 2ª geração de artistas modernistas, renovando a vida artística nacional, contra o tradicionalismo naturalista que dominava os Salões da SNBA.²⁰

Nas exposições científico-culturais, o SPN foi responsável pelas participações nacionais nas grandes Feiras Internacionais (Paris, 1937; Nova Iorque e S. Francisco, 1939) e na organização da Exposição do Mundo Português (1940), celebração da fundação, da independência e do império nacionais com a Alemanha em marcha sobre a Europa.

Folheemos alguns indicadores da importância da promoção da imagem de Portugal aquém e além-fronteiras.

Aquém-fronteiras

Lembremos os Concursos para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, provocando interesse e polémica, fazendo convergir o debate e o confronto estéticos. Um dos requisitos era que não podia “restringir-se a uma figura ou a um grupo

Emídio da, *L'essor colonial portugais* (conférence), Lisbonne, SPN, 1941; SOARES, Celestino. *California and the Portuguese: how the Portuguese helped to build up California*, Lisbon, SPN Books, 1939.

¹⁹ As exposições realizaram-se anualmente 14 vezes, até 1951, com exceção de 1937, 1943 (neste caso por passagem de Dezembro a Janeiro seguinte) e 1950, tendo as duas primeiras decorrido na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) e as restantes no próprio S.P.N./S.N.I., Palácio Foz, Praça dos Restauradores, Lisboa. Paralelamente, mas de modo mais irregular, o S.P.N. promoveu exposições sectoriais de desenho (1946, 1947, 1949, com tentativa de recuperação em 1952 e 1954), de arte cenográfica e figurinos (1941), de ilustradores (1942), de arte sacra moderna (1945), de artes decorativas (1949), de cerâmica (1949), e de arte moderna de artistas do Norte, realizadas no Porto desde 1945.

Foram instituídos 11 prémios nessas exposições: "Columbano" e "Sousa Cardoso", para pintores (desde 1935); "Mestre Manuel Pereira", para escultores (desde 1940); "Domingos Sequeira" e "José Tagarro", para aquarelistas e desenhadores (desde 1945); "Sebastião de Almeida", para ceramistas; "António Carneiro" e "Armando Basto", "Pousão", "Teixeira Lopes" e "Marques de Oliveira" para artistas do Norte (desde 1945, 1947, ou 1949); "Francisco de Holanda", para desenhadores ou aquarelistas estrangeiros (desde 1945): Ainda foram criados prémios para artistas mais tradicionais, expondo nos salões da SNBA: "Silva Porto", "Soares dos Reis" e "Roque Gameiro" (desde 1940 e 1942). A partir de meados da década de 40, apesar da edição mais concorrida de 1948, a sua importância começou a declinar sob o abalo das tendências neorrealistas, surrealistas e abstracionistas e terminaram em 1951, depois do afastamento de António Ferro, mas também pelo destaque que começam a ter as Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-57, 10 edições)¹⁹ promovidas pelo Movimento de Unidade Democrática, de oposição ao regime. Em 1952, ainda se realizou uma antológica: Exposição dos Artistas Premiados pelo SNI (1952).

²⁰ De acordo com alguns, foram "a mais brilhante manifestação da 'Política do Espírito' de Ferro. /.../ Tratava-se /.../ de dar corpo a um projeto entusiasticamente apresentado por Ferro em 1935: de 'estimular' novos artistas, desde que eles revelassem 'inquietação', dentro dos limites dum 'indispensável equilíbrio' - que seria condição necessária e definidora da arte aceite nos salões". A.A.V.V.. *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa* (tomo 1), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 69.

escultórico que a esmagadora grandeza do local amesquinhas, devendo antes jogar com grandes massas em que a arquitectura predomine sobre a escultura.”²¹

Em 23 de Junho de 1933, é empossada a Comissão do Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres²². Candidatam-se 15 equipas²³ com projectos, em geral, de c. de 100m de altura, com a figura do Infante associada a símbolos da Pátria e das Descobertas.²⁴. O resultado do concurso, em Março de 1935, causou polémica, contestação²⁵ e anulação, com sucessivas retomadas e anulações²⁶.

Além-fronteiras

²¹ Cf. <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>.

²² Constituem-na Júlio Dantas, Gago Coutinho, José de Figueiredo, António Soares, Reinaldo dos Santos, Matos Sequeira (arqueólogo), Simões de Almeida (substituído por Maximiano Alves em 1934), Joaquim Manso, Cristino da Silva e, em 1934, Paulino Montês.

²³ Destacamos algumas: *Dilatando a Fé e o Império* (Rebello de Andrade e Ruy Gameiro), *Mar Nostrum* (de Veloso Reis e Leopoldo de Almeida), *Mar* (de Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida), *Talent de Bien Faire* (de Cassiano Branco), *Sagres* (de A. Fernandes de Sá e M. Fernandes de Sá), *Cinco Quinas* (José Cortez e Francisco Franco), *Mais Além* (de Raul Lino e António Duarte), *Síntese* (de Cottinelli Telmo, Bernadino Coelho e Albuquerque Bettencourt).

²⁴ No final da 1.ª fase, os trabalhos foram expostos no Pavilhão de Festas de Lisboa (Pavilhão de Portugal na Exposição do Centenário da Independência do Brasil de 1922, actual Pavilhão Carlos Lopes), instalado em Lisboa sob a direcção do arquitecto Jorge Segurado e reaberto para a Grande Exposição Industrial Portuguesa de Outubro de 1932. Passaram à 2ª fase do concurso: *Dilatando a Fé e o Império* - Rebello de Andrade e Ruy Gameiro (o vencedor) e *Talent de Bien Faire* - Cassiano Branco. O primeiro consistia numa proposta de “uma monumental torre em forma de pirâmide inclinada simbolicamente para sul, com uma planta em cruz de braços iguais, correspondendo à Cruz da Ordem de Cristo que colocada superiormente, se reflectia de dia no solo e de noite iluminada se projectava como um farol. Na base do monumento era criado um painel em relevo com personalidades ligadas aos Descobrimentos e a figura do Infante (com o chapéu bolonhês) directamente inspiradas nos painéis de S. Vicente então descobertos. No interior previa-se um museu. O monumento assentava numa base a que se acedia por três escadarias, e era constituído por duas paredes triangulares e paralelas (numa forma estruturalmente bem conseguida), cortadas no topo onde se colocavam as armas nacionais. O monumento também projectava de noite uma forte luz zenital. Do lado do mar, na base em forma de proa de navio estava colocada a estátua monumental do Infante de pé (ainda não estava consagrada a imagem do Infante com o chapéu bolonhês retirada de uma das figuras dos painéis de Nuno Gonçalves). O conjunto previa ainda construções na base. O júri destaca nele ‘...um excesso de pormenores arquitectónicos que do mar nunca seriam vistos’”. [<http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>]. O segundo, “partindo da ideia da Caravela, excluindo toda a figuração mesmo do Infante, o projecto de Cassiano era sem dúvida a proposta mais radicalmente moderna e plástica. Teria provavelmente dificuldades estruturais para a sua construção na época.” [<http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>].

²⁵ Esteve na origem do documento “Representação a sua Excelência o Presidente do Ministério doutor António de Oliveira Salazar para que seja construído em Sagres o monumento digno dos Descobrimentos e do Infante”, conhecido como a “Representação de 35”.

²⁶ Reeditado em 13/5/1936), com a lista de concorrentes divulgada em Janeiro de 1937 e os resultados conhecidos em 7/4/1938 (o vencedor foi o projecto de Carlos Ramos, Leopoldo de Almeida e Almada Negreiros, além dos engenheiros Ricardo Amaral, José Rosa Pereira da Silva, Germano Joaquim Venade, Joaquim de Oliveira Júnior, Jorge Seabra, com uma versão simplificada do projecto do 1º Concurso, uma Caravela com o Padrão como mastro e uma vela), causando nova polémica e nova anulação. Retomado em 1958 com a vitória do projecto *Mar Novo* de João Andersen, Barata Feio e Júlio Resende, não foi executado e será novamente retomado em 1988, com a vitória de João Carreira.

Observemos, brevemente, alguns indicadores dessa importância da *mostra* e da *exibição* no plano da campanha propagandística do Estado Novo em algumas participações portuguesas em exposições na década de 30 do séc. XX.

Em 1929, Portugal participa nas duas Exposições de Espanha: a de Barcelona e a de Sevilha.²⁷ Em 1931, a Exposição Colonial de Paris é a afirmação dos impérios coloniais europeus, em particular, o francês, e com excepção da Grã-Bretanha e da Alemanha, consequência da I Guerra Mundial.²⁸

Em 1935, com a equipa do SPN já formada com a adesão dos principais artistas plásticos após o I Salão de Arte Moderna (1935), António Ferro, desencadeia a acção de propaganda do Estado Novo, mostrando as realizações do Regime, enaltecendo a figura de Salazar e as diferentes vertentes da sua “política do espírito”²⁹. Também na Exposição de Paris (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne), de 1937, Portugal participa com uma sólida operação de propaganda. A Feira Mundial de Nova York, sobre “O mundo de amanhã”, foi planeada a partir de 1935 com o objetivo prospectivo: antever a tecnologia e a cidade actuais olhada pelas futuras gerações³⁰. Em contramão relativamente ao espírito futurista da Exposição, Portugal apresenta um Pavilhão com símbolos identitários, preparando a Exposição do Mundo Português e não aderindo, considerando o mundo de amanhã na continuidade das gerações de “Avós, filhos e netos, Família em

²⁷ António Ferro, numa crónica de 1929 no *Diário de Notícias*, reconhece a importância das Exposições Internacionais: “Se não podemos levar máquinas, nem automóveis, nem aviões, se não podemos teatralizar a nossa exposição com (...) modelos de comboios e paquetes (...) – porque não fazer uma parada de indústrias regionais, tapetes, mobílias, faianças – tudo quanto nos dá carácter, todas essas coisas pobres que são a riqueza, afinal, da alma de uma nação? O mundo não nos conhece – precisamos antes de mais nada dar-lhe o nosso retrato”. E acrescenta: “E Portugal, em Sevilha, pelo menos, deixou de ser o país das revoluções, para ser o país que levantou, em meia dúzia de meses, o lar mais acolhedor da exposição.” António Ferro, no *Diário de Notícias*, 4 de Junho de 1929 [<http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html>].

²⁸ A exposição registou 8 milhões de visitantes e teve influência na Exposição do Porto de 1934 (o comissário é Henrique Galvão, representante de Portugal no Congresso Colonial de Paris de 1931 e fundador da revista *Portugal Colonial*, 1931-37), preparadas pelas Feiras de Amostras Coloniais de Luanda e Lourenço Marques (1932), organizadas e dirigidas por Henrique Galvão e em 1934, dirigiu, no Porto, a I Exposição Colonial Portuguesa.

²⁹ São objectivos explicitados no Decreto de Lei n.º 26730 de 27/6/1936: (...)“mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo; a obra e o pensamento do Estado Novo; as realizações, os métodos e os ideais colonizadores portugueses no presente e no passado; as riquezas artísticas mais notáveis do país; o interesse turístico e etnográfico e a importância dos principais produtos da indústria e do solo nacionais.”

³⁰ “Os olhos da feira estão no futuro - não no sentido de perscrutar o desconhecido nem na tentativa de prever os eventos do amanhã e a forma das coisas do futuro, mas no sentido de apresentar uma nova concepção do presente encarado a partir do amanhã; alcançar uma ideia das forças e ideias que vão prevalecer e do mesmo modo as máquinas.” [Panfleto oficial da Feira: http://pt.wikipedia.org/wiki/Feira_Mundial_de_Nova_Iorque_de_1939-40].

Portugal”³¹. E avançamos para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque 1939, projecto de Jorge Segurado (1998-1990).

Encerremos, aqui, a revisão e olhemos para outros factores que compõem a moldura epocal.

Outras molduras

Ao longe, os ecos das múltiplas guerras novecentistas faziam-se ouvir³². O séc. XX fragmentava-se entre guerras mundiais (1914-18 e 1939-45) a Guerra Fria (1945-91) e a tentação conciliatória (Organização das Nações Unidas, ONU, em 1945). Após a I Guerra Mundial, desapareceram três impérios europeus (alemão, austro-húngaro e russo) e o turco-otomano e começa a Grande Depressão (de 1929 até à II Guerra)... um “Crepúsculos dos Deuses”. No imaginário português, a braços também com a instabilidade governativa e a crise económica, apenas a primeira travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1922, brilha, mas, mesmo assim, com um brilho embotado pelas comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil, potência emergente abrilhantada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo e crítica do passado através de *Casa-Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre.

No plano das inovações técnico-científicas, o século abre com a primeira *mensagem* (retenhamos a palavra...) transatlântica sem fios (Marconi) (1901) e o alargamento

³¹ Salazar afirma que a participação portuguesa tem “... o tríplice fim de prestar homenagem ao povo americano e à sua obra, de reivindicar para Portugal o seu justo quinhão, desde a afastada época dos Descobrimentos, na formação dos estados Unidos da América do Norte, e, por fim, de dar a portugueses e americanos uma ideia, pálida que seja, do esforço da reconstituição realizado nos últimos anos em Portugal.” (...) “com o nosso modesto pavilhão, cantinho de terra portuguesa na grande América.” [http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-do-porto-dos-almadas-aos.html].

³² Lembro a sua multiplicidade, em diversos campos: Guerra Russo-Japonesa (1904-05), Guerra dos Bálcãs (1912-13), Guerra do Contestado (1912-16), Primeira Guerra Mundial (1914-18), revolução Russa de 1917 e Guerra Civil (1918-22), Guerra Civil Russa (1918-1922), Guerra do Chaco (1932-35), Guerra Civil Espanhola (1936-39), Segunda Guerra Mundial (1939-45), Primeira Guerra da Indochina (1946-54), Guerra fria (1948-1989), Primeira Guerra Caxemira (1948-49), Guerra da Coreia (1950-53), Guerra da Argélia (1954-62), Guerra Colonial Portuguesa (1961-75), Guerra de Independência de Angola (1961-75), Guerra de Independência da Eritreia (1961-91), Guerra da Independência de Moçambique (1964-75), Guerra do Vietnã (1964-73), Guerra Civil na Colômbia (1964-presente), Segunda Guerra Caxemira (1965), Guerra da Independência da Namíbia (1966-88), Guerra dos Seis Dias (1967), Guerra das 100 horas (1969), Guerra de Bangladesh (1971), Guerra do Yom Kipur (1973-73), Ocupação soviética do Afeganistão (1979-89), Guerra Irã-Iraque (1980-88), Guerra das Malvinas (1982-82), Primeira Guerra do Líbano (1982), Guerra de Nagorno-Karabakh (1988-94), Guerra do Golfo (1990-1991), Primeira Guerra da Chechênia (1994-97), Guerra do Cenepa (1995), Guerra do Kosovo (1996-99), Guerra Etíope-Eritreia (1998-2000), Guerra de Kargil (1999), Guerra do Kosovo (1999), Segunda Guerra da Chechênia (1999-atualidade).

da electrificação de Lisboa (1902) e avança³³ numa caminhada vertiginosa que a I Guerra impulsionará. Sinais luminosos que não dissolvem a névoa depressiva, às vezes dramática, da existência confrontada com os seus limites e o seu absurdo.

É nesta moldura complexa e contraditória, em que o deslumbramento pela ciência e pela técnica é sombreado pela tragicidade das guerras, da conflitualidade política, da carência e da doença, que vemos desenvolver-se o sentimento de decadência irremissível contra o qual que se esboçam tentativas de insuflar ânimo transversalmente às comunidades, convocando lugares e referências que a memória colectiva tende a iluminar como mecanismo compensatório. E *convocação* é, de facto, a palavra e o fenómeno. Vejamos alguns exemplos. Começaremos por duas *visitas virtuais*, avancemos para duas Exposições e terminemos no políptico pessoano.

Visita virtual

Na revisitação da memória, verifica-se a descida aos infernos seguida de uma imagem emergente renovadora, de acordo com o modelo existencial crístico: na viagem, colhe-se o graal do renascimento...

No séc. XIX, tive já ocasião de demonstrar como esse ciclo se cristaliza em algumas obras (*Pátria*, 1896, é disso exemplo acabado com a imagem final da tríade das três idades do homem e a configuração da criança como novo Artur empenhando, surpreso, a Excalibur), mas também no diálogo entre elas balizado entre a refundação romântica e o decadentismo finissecular (em especial, entre as *Viagens garrettianas* e a *Pátria junqueira*).

Noutras ocasiões³⁴, observei algumas revisitações da memória colectiva nacional que se configuram em jeito do que hoje designamos por *visitas virtuais*. E assinalei, nelas,

³³ Alguns indicadores: o “modelo A” de Henry Ford, o primeiro voo motorizado dos irmãos Wright (1903), a primeira linha telefónica entre Lisboa e o Porto (1904) e continua com o voo do primeiro português em Portugal (1912), experiências do aparelho para dirigir torpedos (1914), manobras aeronáuticas de Óscar Monteiro Torres (1916), a morte de Hermenegildo Capelo (1917), uma missão de voo nocturno e a ligação aérea Lisboa-Madeira (1920), o percurso aéreo Inglaterra-Lisboa por Sacadura Cabral (1920), o voo até Macau (1924), a primeira angiografia cerebral, a travessia nocturna do Atlântico Sul (1927), a inauguração das comunicações telefónicas com o Brasil (1932), a ligação aérea com Goa, Timor, Macau e Índia (1934). No plano científico, sucedem-se referências: a fórmula de Max Planck e da descoberta dos grupos sanguíneos (Karl Landsteiner) (1900), a descoberta das hormonas (1902), o Prémio Nobel da Física é atribuído a Henri Becquerel, Marie Curie e Pierre Curie, a condução da electricidade através dos gases, de Thomson, e *Problemas de Astrofísica*, de Agnes Mary Clerke (1903), Guilherme Marconi na Sociedade de Geografia (1912), etc..

³⁴ Em livros como ou *Paisagem & Figuras* (Lisboa, Esfera do Caos Editora, 2011), *Focais Literárias*, Lisboa, Esfera do Caos Editora, 2012) ou *Luz & Sombras do Cânone Literário* (Lisboa, Esfera do Caos, 2014), mas também na comunicação apresentada no Congresso Internacional 100 Orpheu Lisboa-S. Paulo 2015.

uma dimensão de iniciação na hermenêutica das exposições que nos fazem percorrer.

No séc. XV, os Painéis de S. Vicente oferecem-nos uma representação nacional identitária, reunindo os grupos comunitários em torno de um projecto comum, missão nacional que a figura central, na sua duplicação com o livro fechado e o livro aberto (do enigma ou mistério ao apocalipse ou revelação), assinala e anuncia, evocando esse outro *Evangelho Português* de que Fernão Lopes nos fala na Crónica de D. João I e, mais atrás, o Milagre de Ourique iconografara em aparição e promessa, *missão* que faz a ponte entre os Juramentos reais (re)fundadores (de D. Afonso Henriques, controverso, e de D. João IV)³⁵. Desse anúncio e convocação até à sua retomada pessoana, vemos reconfigurar-se *a hora* da realização comunitária nacional que Pessoa instituirá. *Os Lusíadas* dotam-na de épico registo, Bandarra e o Pe. António Vieira adensam-a de profetismo e Guerra Junqueiro e Júlio Dantas dotam-na de polifonia e de releitura, respectivamente: *Finis Patriae* (1890) e *O Heroísmo* (1923), a literatura e o ensaísmo (aqui, a oratória, mas, também, a hermenêutica da arquitectura). O imaginário nacional entretetece-se no diálogo das Artes, das Musas... imagem, pintura... do legado à Mocidade (“À Mocidade nas Escolas”), *mensagem* junqueiriana de que a Pátria reviverá, anúncio d’*a hora* a vir, até à longa e comovente hipotipose de Dantas, que nos faz percorrer os panteões da memória, *acordando* neles, como no palácio da Bela Adormecida, os jazentes heróis de outrora, através da “alucinação de todos os nossos sentidos”.

“Atravessamos” os templos, folheamos a História e os seus protagonistas, desde a Fundação, passando pela epopeia dos Descobrimentos e chegando à da Flandres, da Grande Guerra, sentindo-nos descendentes, herdeiros da *portugalidade* assim desenhada... “sent[indo], claramente, que pela [sua] apagada voz não fala apenas um homem, fala uma multidão, fala toda uma pátria fremente e agradecida, — fala Portugal inteiro!”.

Exposições

Poucos anos depois, na mesma década, sob o impacto do sopro mobilizador e animador que assinalei no verbo ensaístico de Dantas e no literário de Junqueiro, sopro informado de História e de Mito, sopro de memória monumentalizada na

³⁵ Em *Focais Literárias* (2012), reproduzo os textos desses juramentos reais.

paisagem nacional, resistindo e reagindo ao ambiente de desânimo e catástrofe, outras iniciativas se pensam e se esboçam. E se, como recomenda a Retórica, a afirmação deve ser demonstrada para *persuadir*, nada melhor do que a *ilustração*, prova provada que faz “ver claramente visto”.

A *exposição*, revisitando, demonstrando e reforçando a memória nacional, oferece-se à visita: são complexos arquitectónicos montado como resumo/antologia de um mundo para ser visitado, percorrido, avaliado, confirmado, reflectido. Apresentacional como o políptico de Nuno Gonçalves, mas temporalizado pela sua espacialização, quadridimensionalizado no seu visionamento. A exposição destina-se a *ser vivida* para simular a *revivência* dos *sentimentos imaginados de outrora*: é a estratégia do *logos* ao *pathos*...

Após a I Guerra Mundial, mas no início da II, Portugal celebra, conjuntamente, a sua Fundação (1140) e a sua Restauração (1640), evidenciando o Estado Novo como herdeiro desse passado glorioso, numa ideia de 1929 do embaixador Alberto de Oliveira assumida por Salazar em 1938, na sequência da participação portuguesa nas grandes Exposições Internacionais de Paris (1937), Nova Iorque e S. Francisco (1939).

No quadro de um ambiente celebratório nacionalista, evidenciam-se iniciativas *expositivas* visando públicos diferentes, embora reunindo-os numa imagem populacional abrangente e ocupando Coimbra e Lisboa, a cidade ‘académica’ e a cidade de referência política: infantil e adulto. Refiro-me, em especial, ao parque temático Portugal dos Pequenitos e à exposição do Mundo Português. Os projectos têm como objectivo comum, *demonstrar*, patrimonial e historicamente, Portugal no Mundo e o Mundo que o império reúne, exibindo as referências maiores da sua patrimonialidade material e imaterial: os obreiros, as acções e projectos, a construção, os mapas, as culturas e as suas expressões/concretizações. O Império e a sua História *corporificam-se* para se imporem aos seus e aos outros, para se fazerem ver, sentir, ouvir, percorrer... *(re)viver* na imaginação estimulada, excitada, emocionada dos visitantes. Da cartografia que oferece a imagem biplanificada, erguem-se conjuntos urbanísticos, *corporificando* mais convincentemente Portugal: o Portugal dos Pequenitos (Coimbra, 1938-40-50) familiariza o público infantil com as provas da sua História e o Mundo Português (Lisboa, 23/Junho/1940-2/12/1940) responde ao Mundo e demonstra aos seus a unidade na diversidade, o mundo dentro

de si.³⁶ 1934 é ano do primeiro ensaio desse ofício que se emoldura em graáfico Palácio de Cristal (a Exposição Colonial Portuguesa do Porto) e é o ano de uma *Mensagem* ao país, a de Pessoa, que lhe revisita o imaginário e o folheia em exposição organizada em livro, álbum de mitos simbolizados, figurados, ilustrados, catalogados e sistematizados em núcleos temáticos, ciclos históricos... *convocados*. Muitas das figuras respondem a interpelações de outrora (no tónus épico evocador do camoniano, nos Castelos de *Finis Patriae* e da *Mensagem*, etc.).

A *convocação*, em ambos os casos, visa quebrar o encantamento estiolante de uma desesperança cinzentista que parecia dominar um povo que acreditara encontrar na República a solução da decadência e que sobrevivia ao trauma da convulsão que ela trouxera.³⁷ Povo que se sentira desprezado e desrespeitado desde antes do regicídio, trucidado nos combatentes da I Guerra Mundial, afundado no sentimento da decadência e da falta de horizontes, anelante de um sinal de esperança. “É a hora!” é o *sopro* conclusivo dessa *convocação*, a invectiva, a ordem à fraternidade para o início de um novo ciclo no meio das representações do velho, desse Portugal de Varões e epopeia que se encontrara com o Prestes João e que tinha sonhado o V Império. Exclamação religiosa na instauração de um novo tempo.

Políptico literário

Na psicanálise mítica do Império, Pessoa joga o seu lance, na concepção geral da obra e na de uma obra em particular.

À distância de quase meio milénio, Pessoa responde ao políptico de S. Vicente, também considerado Políptico da Esperança³⁸. Ao lado, o pacto de estudo dos painéis entre Almada Negreiros, Amadeu de Sousa Cardoso e Santa Rita Pintor.

Saltando no tempo, vemos Fernando Pessoa responder a Nuno Gonçalves e aos que se lhe seguiram com a representação de um *Povo em História* através de uma galeria de retratos que constituem o seu livro como políptico poético-simbólico. No centro, na sequência de dois arautos, anunciada por eles, ergue-se a escrita de *si*, de *si em ti* e

³⁶ Remeto para o que sobre o assunto disse em comunicação recente no Congresso Internacional 100 Orpheu e já no prelo.

³⁷ Já Guerra Junqueiro sentira essa necessidade revitalizadora e convocara em *Finis Patriae* os ‘génios do lugar’ e do futuro configurados pela “Mocidade nas Escolas”: “Por terra, a túnica em pedaços, / Agonizando a Pátria está. / Ó Mocidade, oiço os teus passos!... / Beija-a na frente, ergue-a nos braços, / Não morrerá! // Com sete lanças os traidores / A trespassaram, vede lá!... / Ó Mocidade!... unge-lhe as dores, / Beija-a nas mãos, cobre-a de flores, / Não morrerá!” [http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html]

³⁸ Cf. <http://paineis.org/C10.htm>.

de *ti em si*, do que escreve em nome da comunidade e do que a sagra: *Screvo meu livro à beira-mágoa... e o verbo cria o seu mundo, exprimindo e actualizando a profecia fundadora, instituindo-a presente.*

O evangelho pessoano emerge de uma moldura em que confluem a vertigem das exposições e a miragem do projecto nacional convocado em pose nos Painéis: os Primitivos Portugueses são contemporâneos da *Exposição do Mundo Português*, favorecendo a tese do “lusitanismo da arte portuguesa” (João Couto), que José de Figueiredo teoriza, defendendo a existência de uma escola portuguesa de pintura.³⁹ Em suma, a inscrição da obra pessoana numa tradição literária assim encarada, metamórfica, multimoda, heterogénea, feita de continuidades e de descontinuidades, de contradições e de diálogo interno, teria de passar por uma *conformação genética* a esses modelos: na confluência de ambas as *linhagens* (T. S. Eliot), ela surgiria como o exemplo, ilustração, *case study* acabado da moldura que o integra.

Assim, a obra do nosso autor

também tem, como ambas as linhagens referidas (nacional e religiosa, ocidentais), um texto fundador e controverso, pedra angular do edifício do mito autoral: a *Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos*, de 13 de Janeiro de 1935⁴⁰; e tem uma *dispositio* de *exposição* com legenda autoral de heteronímia conformando diferentes registos estéticos, sem deixar de criar a repetição e contradição em algumas atribuições e versões textuais. Estratégia, afinal de *se exhibir* com estranheza, com singularidade...

Da Mensagem

Em resposta a um inquérito, Fernando Pessoa disse que “Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação — a construção ou renovação e a difusão consequente e multimoda de um grande mito nacional.”⁴¹

³⁹ Paula André, Luís Louzã Henriques, Luísa Isabel Martinho, Sónia Apolinário e Rui Reis Costa. *Modos de ver e de dar a ver os Painéis de São Vicente*: <http://midas.revues.org/256>.

⁴⁰ Cf. <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4292>.

⁴¹ “IV - *Sim ou não o moral da Nação pode ser levantado por uma intensa propaganda, pelo jornal, pela revista e pelo livro, de forma a criar uma mentalidade colectiva capaz de impor aos políticos uma política de grandeza nacional?*

Na hipótese afirmativa, qual o caminho a seguir?

Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação — a construção ou renovação e a difusão consequente e multimoda de um grande mito nacional. De instinto, a humanidade odeia a verdade, porque sabe, com o mesmo instinto, que não há verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente, e fá-lo-á com tanto mais êxito quanto mais mentir a si mesmo e se

“O pormenor, como tudo, tem a sua hora.”⁴² Em 1934, Pessoa tenta revitalizar esse velho “reino que era uma sombra animada por um único sonho: o Sebastianismo”, na formulação de Oliveira Martins⁴³ citada por Guerra Junqueiro⁴⁴ em 1890.⁴⁵ Pessoa agarra o sonho e tráz-lo para a sua contemporaneidade, num procedimento *realizador, construtor de realidade*.

De *Portugal a Mensagem*, a mudança é significativa: a *representação* cede à *revelação*. O verbo organiza a primeira em função da perspectiva *apocalíptica*. A heráldica dos tempos (as três “Partes”), dos lugares/elementos (terra, mar/água e ar) e dos respectivos protagonistas, símbolos e referências numa composição de diversos núcleos com *crescendos* internos, esboçando movimentos ondulatórios que se impulsionam recíproca e sucessivamente. Políptico, exposição, convocação de símbolos (a epopeia, narrativa do tempo, cede à heráldica, sistémica, centrada no brasão, no timbre). A *linhagem* e a *chave* de uma série *dos profetas*, de diferentes grãos da *voz sibilina*, oracular (da poesia cifrada de Bandarra à filosofia de Vieira), vertida pelo poeta, último intérprete dessa genealogia mediúnica no *livro à beira-mágoa*. Depositário do saber, *arauto* (codificador e leitor) da *mensagem* de um Rei oculto (Artur, Sebastião e outros), *velador* e *desvelador* desse conhecimento, *ser-nevoeiro*, só ele se pode transformar, em súbita epifania, na própria *revelação*, instituindo um novo ciclo anunciado na profecia que veiculava, correspondendo à performatividade mágica do verbo: porque *É a Hora! Fiat lux!* No timbre, o Grifo atravessando os tempos dos homens e dos deuses.

Como no início... o Verbo, o Homem, a História e o Mito!

compenetrar da verdade da mentira que criou. Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil; não temos que criar um mito, senão que renová-lo. Começemos por nos embebedar desse sonho, por o integrar em nós, por o encarnar. Feito isso, cada um de nós independentemente e a sós consigo, o sonho se derramará sem esforço em tudo que dissermos ou escrevermos, e a atmosfera estará criada, em que todos os outros, como nós, o respirem. Então se dará na alma da Nação o fenómeno imprevisível de onde nascerão as Novas Descobertas, a Criação do Mundo Novo, o Quinto Império. Terá regressado El-Rei D. Sebastião.”. Cf. *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*. Fernando Pessoa (Recolha de textos com introdução organizada por Joel Serrão.) Lisboa: Ática, 1979. - 100. [<http://multipessoa.net/labirinto/portugal/14>]

⁴² *Pessoa Inédito*. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.- 41. [<http://arquivopessoa.net/textos/2041>]

⁴³ Oliveira Martins. *História de Portugal*, Edições Vercial, p. 237 [<https://books.google.pt/books?id=rhF8AgAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-PT&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>].

⁴⁴ [http://nautilus.fis.uc.pt/personal/marques/old/very-old/junqueiro/work/finis_patriae.html].

⁴⁵ Cf. tese de Onésimo Teotónio de Almeida em *Pessoa, Portugal e o Futuro* (1987), Porto, Gradiva, 2014.

TANTO MAIS FILOSÓFICO QUANTO MAIS POÉTICO: SOBRE HABITAR POETICAMENTE O MUNDO, DE HEIDEGGER A LOURENÇO

Anne Ventura e Maria Manuel Baptista

Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro
(351) 234 370 200 | geral@ua.pt

Resumo: Este breve estudo, impulsionado pela vontade de compreender como habitar poeticamente o mundo, pretende explorar as relações entre a filosofia e a literatura, entre Martin Heidegger e Eduardo Lourenço.

Palavras-chave: Martin Heidegger, Eduardo Lourenço, filosofia, literatura.

Abstract: This brief study, driven by the desire to understand how poetically inhabit the world, aims to explore the relationship between philosophy and literature, between Martin Heidegger and Eduardo Lourenço.

Keywords: Martin Heidegger, Eduardo Lourenço, philosophy, literature.

Vai peregrino do caminho santo, faz da tu'alma lâmpada do cego, Iluminado pego sobre pego, as invisíveis amplidões do Pranto.
(Cruz e Souza)

Como podemos, poeticamente, habitar o mundo? Esta é a pergunta que anima a nossa breve reflexão. Em primeiro lugar, pretendemos comprometer-nos em desestabilizar qualquer simplificação da ideia do habitar; devemos abandonar, sobretudo, esse olhar cartesiano que nos leva a acreditar que nós, os homens, estamos dentro do mundo, ou a objetificar um pretense espaço que, enquanto sujeitos, ocupamos.

Já há quase um século que Martin Heidegger, em *Ser e Tempo*, desconstruiu esta interioridade para sugerir que o homem habita junto ao mundo – somos no mundo. Não habitamos quando somente permanecemos, ou ocupamos por hábito, o espaço mundo. Habitar, assim, no sentido que Heidegger recolhe nos versos de Hölderlin, no seu ensaio “... poeticamente o homem habita...”; habitar num sentido ontológico, não metafísico, habitar como existir no mundo, para o mundo, existindo o mundo – ser-no-mundo, em suma, conjunta e complexamente.

Perde-se o espaço na existência, uma vez que sujeito e objeto, homem e mundo, só podem ser no seu enlace, nunca previamente. Homem e mundo não se precedem, antes se constituem, conjuntamente, estranhamente; porque o homem é, e porque isso é mais que apenas homem. Pensar a nossa existência no mundo, então, pressupõe esta primeira ruptura com o pensamento moderno de que homem e mundo são elementos diferenciados, de que é espacialmente que se pensa o mundo. Esta libertação da clausura platónico-cartesiana, concomitante ao esvaziamento do mundo supra-sensível, abriu espaço para um pensamento menos dualista, para além de uma qualquer Metafísica ou Ontologia pré-determinada.

Subversão que, por outro lado, vai confrontar os discursos da própria Filosofia e depositar na linguagem poética uma outra pretensão, pois o poeta será aquele, dentre os homens, que melhor se acerca dos mistérios do Ser e do Tempo, não como aquele que deixa vir à luz algo da mera criação subjectiva que o génio enforma, mas como aquele capaz de estar sob o domínio do Ser. Trata-se mais de uma escuta do que de uma fala. A Poesia, não como produto, mas como acontecimento, funda o Ser, uma vez que a linguagem poética é a casa do ser (HEIDEGGER, 1973). E isso diz de uma entrega genuína, mais do que uma capacidade estética de poetizar: Poesia como deixar-habitar (HEIDEGGER, 2002):

O poeta, quando é poeta, não descreve o mero aparecer do céu e da terra. Na fisionomia do céu, o poeta faz apelo àquilo que no desocultamento se deixa mostrar precisamente como o que se encobre e, na verdade, *como* o que se encobre. Em tudo o que aparece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho enquanto aquilo a que se destina o que é desconhecido de maneira a continuar sendo o que é – desconhecido. (HEIDEGGER, 2002: 177)

Nas palavras do poeta:

Deve um homem, no esforço mais sincero que a vida,
Levantar os olhos e dizer: assim
quero ser também? Sim. Enquanto perdurar junto ao coração
a amizade, Pura, o homem pode medir-se
sem infelicidade com o divino. É deus desconhecido?
Ele apareceu como céu? Acredito mais
que seja assim. É a medida dos homens.
Cheio de méritos, mas poeticamente
O homem habita esta terra.
(*Apud.* HEIDEGGER, 2002: 255)

O contato de Heidegger com a poesia, em especial de Hölderlin, é, assim, fundamental para o seu modo de pensar poético. Deveria, por isso, interessar-nos menos a interpretação que o filósofo fez dos poetas de que se ocupou na sua obra do que o modo como a Poesia afectou o pensamento heideggeriano, transcendendo quaisquer limites que o saber filosófico impunha. A arte como a revelação do ser, abertura da existência; daí a primazia do olhar artístico sobre o Ser, ou do olhar sobre o artístico para se tentar avizinhar do Ser. Assim, de que outro modo, senão poeticamente, seria possível habitar o mundo?

Em *Tempo e Poesia*, Eduardo Lourenço inicia sua reflexão tomando para a dança a questão do tempo. Mais do que o Tempo, que se mede em pequenas doses diárias, placebo do nosso desassossego existencial, fala do Instante: “O paradoxo do Instante não é o de acabar quando surge. Esse dever o impomos nós ao «banal instante», talhado na peça imaginariamente substancial do Tempo. O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim. Ninguém verá a cabeça nem a cauda de tal monstro” (LOURENÇO, 2003: 33). Como a serpente de Midgar que devora a própria cauda, o Instante é esse mover-se na inércia, que com a nossa irrealdade nos impomos, irrealdade do Tempo, inclusive.

Leitor atento de Heidegger, o Tempo para Lourenço é uma condenação absoluta da existência humana. Esse mistério supremo é também a nossa mais sublime revelação, o que se dilata na ideia do Instante, antes amplificação do que condensação. E no entanto:

Sempre ou Instante são ainda nomes de empréstimo, cheirando demasiado à fascinação temporal que desejam vencer, para que nos contentem. Como nomear a fabulosa árvore sem morte sobre a qual, pássaros sonâmbulos, acordamos perpetuamente em atraso e adormecemos apressadamente em avanço? O Imóvel Motor reclamado pelo Filósofo é demasiado abstracto e exangue para dar forma à experiência sensível da nossa própria inacessibilidade. Também configura mal o ardente silêncio onde vamos. Acaso um Poeta nos seja, de novo, de mais préstimo que um puro Filósofo (LOURENÇO, 2003: 34-35).

Assim a Saudade que vai buscar na poesia de Teixeira Pascoaes expande-se não como um sentimento elevado, mas como “a sensível existência humana, a si mesma inacessível e próxima. Inacessível porque próxima” (LOURENÇO, 2003: 35). Isto porque a metáfora – lourenciana – da Saudade, ao mesmo tempo em que é retorno, é transcendência, ou transcende na medida em que re-conhece: “O que a existência como Saudade ou a Saudade como existência são nada tem que ver com um Real imaginado à maneira do espaço («partes extra-partes») ou à maneira do Tempo figurado segunda a famosa linha recta da Crítica da Razão Pura” (LOURENÇO, 2003: 36). É assim que a Saudade é particularmente matéria poética, criação absoluta, que exige para si um dizer outro: “Os discursos que gera ou solicita para dar externa vestimenta ao que jamais o poderá ter e sempre o está tendo, são a invenção dos poetas” (LOURENÇO, 2003: 36). É também nesta linha de pensamento que o crítico se apropria da linguagem poética, como única maneira de aproximação ao fazer filosófico que pretenda tentar compreender o Ser. É, portanto, abrindo mão do clássico discurso filosófico e entregando-se à incerteza do discurso poético que Lourenço mais evoca a Filosofia: “Que linguagem pode servir à nomeação da realidade que somos senão aquela que, por antonomásia já nos é devolvida como suprema *Criação*? É poeticamente que habitamos o mundo, ou *não o habitamos*” (LOURENÇO, 2003: 35). E com isso não quer dizer que deva o poeta ocupar-se objectivamente da Filosofia, mas que a Poesia é já, na sua essência, Filosofia, ou aquilo que um dia esta pretendeu alcançar.

Para Eduardo Lourenço, qualquer saber não poético, ainda que num esforço contrário, não faz mais que nos afastar da intemporal verdade do Ser. Pois “a inexcedível claridade das formas não poéticas é de uma substancial negrura. São o homem fora do homem e tanto mais distante quanto mais claras. O mistério da sua claridade é o da nossa alienação. São discursos adequados à topologia e à cronologia irreal da Realidade que é radicalmente *utópica* e *ucrónica*” (LOURENÇO, 2003: 36). Deste modo, a Filosofia condena-se ao colocar-se como questão, revelando do discurso filosófico a sua irrealidade fantasmática; e, por outro lado, abre-se ao poético enquanto modo de aproximação às questões do Ser e do Tempo. Ao abandonar o lugar de filósofo tradicional e assumir o de crítico literário, Lourenço na verdade embrenha-se ainda mais na floresta obscura da Filosofia. Isto porque também a crítica literária assumirá na sua obra uma relação poética com o pensamento, nunca uma verdade exterior ao texto, nunca aquela crítica valorativa que se afasta quanto mais mede a verdade do texto literário.

De tal modo que aceitar Eduardo Lourenço enquanto filósofo pressupõe assumir o arrebatamento poético que, mais que um modo estético de fazer Filosofia, é um modo de existência de seu pensamento, uma Ontologia – na senda de Heidegger. Para além de não procurar a conformidade com nenhuma forma de sistema, seja no espectro da Filosofia ou da Teoria Literária, a sua obra crítico-filosófica só poderá ser compreendida como um trabalho *poiético*. É a palavra crítica também poética, também paradoxo, aquela palavra que estará sempre no limiar de si mesma, condenada a abrir-se ao Instante.

O paradoxo ilumina o que o discurso banal nos falha. A Filosofia constitui-se *por e através* dele. [...] O paradoxo nasce do espanto, matriz inesgotável da Filosofia, espanto do homem que uma vez acordado não reentrará jamais na casa sossegada da própria vigília. Todavia, esse acordar sem fim só nos entreabre as portas do Instante. O paradoxo, filho do espanto que instaura o filosófico, vive ainda do que combate. Diante dele abrem-se de súbito as terras prometidas, mas a promessa não pode ser cumprida (LOURENÇO, 2003: 37).

Crítica e Filosofia coabitam, assim, a Poesia, na medida em que existem através dela, pois ela é o dizer supremo: “A poesia é então o forno de queimar o Real a que outro poeta alude. Nessa vertigem e nessa claridade repousa a nossa existência sem repouso. [...] É da luz que a palavra poética concentra misteriosamente que a nossa

existência recebe o máximo de claridade. Essa luz, porém, é impenetrável. Com que lâmpada exploraríamos o coração do sol?” (LOURENÇO, 2003: 38).

Mas a palavra poética também é, para Lourenço, mediação entre o imaginário e o mundo: lugar de combate onde se define incansavelmente o destino humano (ou não se define).

Como diria Pascoaes, tudo para o poeta é extraordinário; luz e voz, tudo lhe fala: “Não posso abrir os olhos sem abrir / meu coração à dor e à alegria” (PASCOAES,1998). Habitar poeticamente o mundo, enquanto *um* modo fenomenológico de estar no mundo, talvez pressuponha a assunção daquele espanto constante diante do mundo, e da nossa estranheza em relação ao mundo, duma epifania que a palavra poética melhor expresse – ou provoque – que qualquer outro dis-curso.

Quiçá só poeticamente possamos ser Tempo, libertando-nos dele mesmo, pois: “Só a palavra poética é libertação do mundo” (LOURENÇO, 2003: 38).

Bibliografia

HEIDEGGER, Martin. “Sobre o Humanismo”. In: *Vol. XLV* da coleção Os Pensadores, Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

____ “... poeticamente o homem habita...” In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002. (tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback). (Coleção Pensamento Humano).

LOURENÇO, Eduardo. “Tempo e Poesia” (1959), In: *Tempo e Poesia*, Gradiva, 2003, pp. 33-38.

PASCOAES, Teixeira. *Obras Completas* (Para a Luz/Vida Etérea), Ed. Assírio & Alvim, 1998.

TEIXEIRA DE PASCOAES E «O PENITENTE (CAMILO CASTELO BRANCO)»

Carlos Mota

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Quinta do Prado, Vila Real, 5000

(351) 259350701 | sautad@utad.pt

Resumo: Neste texto trata-se a obra «O Penitente (Camilo Castelo Branco)» de Teixeira de Pascoaes, nas suas vertentes poética e filosófica.

Palavras-chave: poesia, literatura, filosofia.

Abstract: This text is a description of the book «O Penitente (Camilo Castelo Branco)» by Teixeira de Pascoaes, on their poetic and philosophical aspects.

Key words: poetry, literature, philosophy.

Teixeira de Pascoaes escreve uma «biografia poética» de Camilo Castelo Branco, como fez a propósito de outras figuras que, por razões diversas, o interessaram e fascinaram. À obra dedicada a S. Paulo, datada de 1932, seguiram-se S. Jerónimo (1936), Napoleão (1940) e O Penitente (Camilo Castelo Branco) de 1942.

Refere que foi iniciado na obra de Camilo por sua mãe que tinha essa obra à cabeceira. Para ele, Camilo é «Mestre da Língua, pedagogo e poeta» Refere que Camilo é monólogo e Cervantes diálogo. Camilo fala só. Acrescenta que seu pai conheceu Camilo no Porto, sendo, para ele, «um autor sagrado». ¹

Pascoaes, homem de paixões, afirma que ama Camilo por ele se ter entregado à sua obra como as crianças aos seus brinquedos, fazendo assim viver nas suas mãos os bonecos. Admira em Camilo o excesso de sensibilidade «porque o instinto da morte é que o provoca, como lhe provocará o suicídio» ² Há em Pascoaes referências recorrentes à Psicanálise (a influência da obra de Carl Gustav Jung é, como já vimos, reconhecida); aqui, parece mais uma influência de Freud que falou do impulso de vida (Eros) oposto ao impulso de morte (Tanatos). Camilo viveu um martírio voluptuoso. «No homem tudo se torna monstruoso ou fabuloso (...)» ³ Camilo é filho da mulher, da paisagem e da arte – esta última uma manifestação humana. Na parte final desta obra, Pascoaes diz ter escrito sobre o «drama camiliano», tratando-se de um enamorado e solitário.

«Mas o espectro de Camilo, quando fala, entre é que nós ouvimos o escritor: se Deus não existe, a crença dos homens fará tremer o nada.» ⁴

Pascoaes parece muitas vezes fascinado, quase obstinado pela problemática religiosa, que trata de forma não ortodoxa. Para ele o Catolicismo era um desvio pagão do Cristianismo, mas escreveu poesia sobre Satã que cuida do Inferno com desvelo incluindo na sua descrição almas de bebés. Pascoaes vive intensamente a questão religiosa e não parece indiferente a ela nem ateu, mas sim interessado em abordá-la de uma forma crítica, roçando o grotesco, a caricatura, como quando fala na confusão de populares que tomam uma dama pelo Bispo de Lamego. ⁵

A sua postura face à religiosidade parece ser de um cinismo constante, e refere «viúvas de certa idade, como as velhas solteiras, ressentidas de ingrato amor,

¹ T. Pascoaes, O Penitente, Assírio e Alvim, 1982, p.25.

² Op. Cit., p.34

³ Op. Cit., p.34

⁴ Op. Cit., p.43

⁵ Op. Cit., p.43

empedernem numa atitude agra, hostil, devotada a Deus por ódio aos homens e às mulheres. Limpas nos seus atos, toda a porcaria do mal se lhes concentra no pensamento.»⁶ A visão Pascoalina da religiosidade popular não seria hoje (nem no seu tempo) politicamente correta: «o padre António (...) tem outra compreensão do pecado: é homem.»⁷

A Samardã foi Portugal para Camilo, tal como D^a Rita a sociedade.⁸ Fala de Camilo e Eça como representantes das feições Ibéricas «entre o Visigótico e o Árabe, o loiro e o moreno, para cá duma turba de negroides fugidos ao dilúvio.»⁹ A sedução carnal é efémera. Perdura em forma espectral e volta a ressurgir.¹⁰

Como escritor, Camilo é masculino. Pascoaes cita Junqueiro que lembra «não haver uma árvore na obra camiliana nem mulheres (acrescenta Pascoaes), porque a mulher nem ama nem se mata. Nasceu para ser amada e vivida, ou antes, para ser amor e vida no coração do homem.»¹¹

A análise Pascoalina, como se vê, não se quer científica, mas poética, porque quer ser descrição emocional. Será belo e poético dizer que «a mulher não ama nem se mata» mas não é o que nós – seres comuns, fora da genialidade de Pascoaes – podemos experienciar. Tal como Camilo, também Pascoaes parece anárquico.

«Há duas mulheres na sua fantasia, porque há nele dois homens, o de Lineu e o da Fábula. Sim, há duas mulheres, a fêmea e a donzela, o anjo imaterial, a beleza pura (...) temos Fanny, toda lírio e Ana Plácido, toda rosa carnal desabrochada, num baile portuense.»¹²

Para Pascoaes, faz-se uma descrição estética em termos de «valores positivos-negativos». «Quem não é belo e feio? Até Deus é e não é (...)»¹³ Acrescenta, numa aparente referência a Fernando Pessoa: «não somos apenas mortos que ainda vivem.»¹⁴ A vida de Camilo é «um conflito entre o ser amado e o amar, o morrer e o matar-se (...) Só vive quem ama; e, por isso, a mulher não vive, mas é vivida.»¹⁵

⁶ Op. Cit., p.45

⁷ Op. Cit., p.45

⁸ Op. Cit., p. 47

⁹ Op. Cit., pp. 48-49

¹⁰ Op. Cit., p. 51.

¹¹ Idem, p.53

¹² Idem, p.57

¹³ Idem, p.57.

¹⁴ Idem, p.62

¹⁵ Idem, p.65

No dia 30 de Outubro de 1843 matricula-se Camilo na Academia Politécnica do Porto. «Em 1844 matriculou-se em Anatomia, na Escola Médica do Porto. Retalha cadáveres com intuitos metafísicos: descobrir o lugar da alma, o ninho daquela ave (...)»¹⁶ No temperamento sensual e elegíaco (lusitano) de Camilo, há uma tendência idealizante, de natureza poética. Sem ela, seria apenas um escritor.»¹⁷

Maria do Adro morreu e reencarnaria, mais tarde em Fanny, tendo sido, segundo Pascoaes, o único amor de Camilo.¹⁸

Exuma Maria do Adro com a ajuda de um primo porque, «o que ele ama realmente é a morte.»¹⁹

Para Pascoaes, «matamo-nos amando a vida e morremos odiando a morte. Representamos o drama humano, perante as árvores e os penedos. As bestas fogem de nós... horrorizadas.»²⁰

Pascoaes refere a revolta conhecida por Maria da Fonte durante a qual Camilo «discursa e se diverte.»²¹

Vai estudar para Coimbra em 1845. Teixeira de Pascoaes entende que passar do Porto para Coimbra era como «subir de Comendador de D. Maria II a Conde de D. Dinis.»²²

Não adere à guerrilha Miguelista quando as aulas são encerradas na Universidade de Coimbra em 1846. Aos vinte anos escreve o primeiro drama “Agostinho de Ceuta.”²³ Camilo admirava o poeta Byron, como refere Pascoaes várias vezes.

O autor considera que as mulheres, na escrita de Camilo, amam como se fossem homens. «Aí reside o segredo da sua enorme popularidade.»²⁴

Camilo é comparado com Oliveira Martins, António Nobre, Antero (retratados como angustiados) e Soares dos Reis ou Eça «que baixou sério ao túmulo e sem monóculo.»²⁵ Para Pascoaes «Herculano e Castilho não valem Garrett e o Garrett não vale o Camilo (...).»²⁶

¹⁶ Idem, p.68

¹⁷ Idem, p.69

¹⁸ Idem, p.69

¹⁹ Idem, p.72

²⁰ Idem, p.74

²¹ Idem, p.81

²² Idem, p.83

²³ Idem, p.85

²⁴ Idem, p.93

²⁵ Idem, p.94

²⁶ Idem, p.94

Há duas sombras que não deixam Camilo: «a dum triste desnortado atrás de Ana Plácido, jovem esposa dum velho brasileiro, e a da Fanny que o ilumina (...)»²⁷ Ana Plácido deseja ser amante de Camilo «o supremo romancista do doido amor.»²⁸

«Ana Plácido é gorda (...) mas atacada de romantismo delirante. (...) O escândalo rebenta no Porto.»²⁹ Fogem para Lisboa que «recebe com admiração os dois heróis das letras e do amor.»³⁰

«O público adora o escândalo, malsinando os escandalosos, louva as pessoas que despreza, insurge-se contra aqueles que admira.»³¹ A 26 de março de 1860, Ana Plácido desloca-se para o Porto, para a cadeia, sem a companhia de Camilo que fica em Lisboa.³² No dia 1 de outubro de 1860, Camilo entra na prisão.³³ É assim que escreve «Amor de Perdição» e outros textos publicados sob o título «Memórias do Cárcere.»³⁴ Conhece presos como Zé do Telhado e é visitado, tal como Ana Plácido, em dezembro de 1860, pelo rei D. Pedro V.³⁵

O rei voltará a visitá-lo em agosto de 1861. «No dia 15 de outubro de 1861 é o julgamento dos dois mártires do amor livre.»³⁶ Ambos foram absolvidos.

Em 1864 Camilo vai viver com Ana Plácido, na casa do falecido marido. Têm dois filhos ilegítimos.

Camilo é um poeta religioso, sintetiza Pascoaes.³⁷

Conclusões

Na análise a esta obra de Teixeira de Pascoaes usam-se quase exclusivamente trechos da sua própria escrita.

Pascoaes segue uma antropologia Junguiana e poética e, como refere António Pedro de Vasconcelos na apresentação à mesma, «não interessa polemizar sobre uma obra que no plano filosófico se abre a um infinito de interpretações.»³⁸

²⁷ Idem, p.115

²⁸ Idem, p.126

²⁹ Idem, p.127

³⁰ Idem, p.128

³¹ Idem, p.130

³² Idem, p.134

³³ Idem, p.145-146

³⁴ Idem, p.146

³⁵ Idem, p.147

³⁶ Idem, p.152

³⁷ Idem, p.169

³⁸ Op. Cit, p 15

Não se trata de «uma biografia completa e muito menos uma crítica literária. Da vida e da obra de Camilo aproveitei apenas o que constitui o drama Camiliano, profundamente humano ou religioso. O que há de interessante, num escritor é a sua atitude metafísica. Preocupa-nos o Além, porque todos habitamos numa região exterior ao mundo, na região das sombras e dos sonhos.»³⁹

A antropologia Pascoalina discute com irreverência o papel da religião e do Catolicismo em particular, mas, precisamente porque Pascoaes crê na interpretação da psique pelo inconsciente coletivo, não pode ignorar essa componente essencial da «Alma Lusitana» ou melhor do «Homem Ocidental» que é o Cristianismo, na Ibéria representada pelo Cristianismo Católico, embora para ele os Iberos sejam «a raça mais anti-helénica da Europa.»

Carl Gustav Jung diz com clareza que «devemos afirmar que o inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de categorias herdadas ou arquétipos.

Já propus antes a hipótese de que o inconsciente, em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei inconsciente coletivo.»⁴⁰

São os traços contraditórios, desde os fisionómicos aos referentes ao pensamento e ações, a constante inconsciente paradoxal que melhor define o Português, e os «heróis» como Camilo, são aqueles nos quais os traços arquetípicos emergem de maneira mais clara e vincada, exercendo depois influência no meio em redor.

Bibliografia

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, artigo referente a Teixeira de Pascoais, tomo 31, Editora Enciclopédia, Lisboa/Rio de Janeiro, p.53-56.

Jung, Carl Gustav, O eu e o inconsciente, Vozes, Rio de Janeiro, 1991.

Pascoaes, Teixeira de, O Penitente (Camilo Castelo Branco), Assírio e Alvim, Lisboa, 2002.

Vasconcelos, António Pedro, Apresentação de O Penitente (Camilo Castelo Branco), Assírio e Alvim, Lisboa, 2002.

³⁹ Op. Cit, p 201

⁴⁰ Jung, Carl Gustav, «O eu e o inconsciente», Vozes, Rio de Janeiro, 1991, p. 24.

CAMINHOS DE QUANDO E ALÉM, DE HELENA PARENTE CUNHA: O MISTICISMO COMO FILOSOFIA

Christina Ramalho

Universidade Federal de Sergipe

Avenida Marechal Rondon, S/n - Jardim Rosa Elze, São Cristóvão - SE, 49100-000, Brasil

(55) 79 2105-6600 | ramalhochris@hotmail.com

Resumo: No longo poema *Caminhos de quando e além*. Diálogo com poemas de Fernando Pessoa (2007), da escritora baiana Helena Parente Cunha, o eu-lírico/narrador, partindo de "Eros e Psiquê" e "Na sombra do Monte Abiegnio" (poemas de Fernando Pessoa), se propõe a uma longa viagem, realizada em 48 metafóricas "estações", por meio da qual a experiência mística se revelará como fonte para a instauração de pressupostos filosóficos e teológicos que contribuirão para que o objetivo da viagem - a busca humana pelo sentido da vida espiritual - seja alcançado. Repleto de passagens simbólicas, o poema, aqui contemplado à luz da teoria épica do discurso (SILVA & RAMALHO, 2007), dos pressupostos mitocríticos de Campbell (2006), de aspectos semânticos dos poemas de Pessoa e de relações possíveis entre a obra de Parente Cunha, o quadro "As meninas" de Vélazquez e visões do Foucault (1981) sobre esse mesmo quadro, revela-se uma criação simultaneamente metonímica e metafórica da trajetória humana pela vida e do momento epifânico em que as duas pontas, vida e morte, são atadas a partir da reflexão sobre o sentido espiritual do existir.

Palavras-chave: Poesia épica; Helena Parente Cunha; *Caminhos de quando e além*.

Abstract: In the long poem *Caminhos de quando e além*. Diálogo com poemas de Fernando Pessoa (2007), by the Bahian writer Helena Parente Cunha, the I-lyrical/narrator, starting from "Eros e Psiquê" and "Na sombra do Monte Abiegnio" (poems by Fernando Pessoa), proposes a long journey through 48 metaphorical "stations", in which the mystical experience will be revealed as the source for the establishment of philosophical and theological assumptions that contribute to the purpose of the trip - the human search for the meaning of the spiritual life - is reached. Full of symbolic passages, the poem, here contemplated in the light of the epic discourse theory (Silva & Ramalho, 2007) approaches to myth developed by Campbell (2006), semantic aspects of Pessoa's poems, possible relationships between the Cunha's poem and the painting the "The Girls" by Velázquez, and visions of Foucault (1981) on the same painting, proves to be a creation simultaneously metonymic and metaphorical of the human journey through life and of the epiphanic moment when the two ends, life and death, are tied from the reflection on the spiritual meaning of existence.

Keywords: Epic poetry; Helena Parente Cunha; *Caminhos de quando e além*.

Introdução

Caminhos de quando e além. Diálogo com poemas de Fernando Pessoa (2007) chegou à minha rotina de leitora crítica de poesia trazendo um sabor simultaneamente novo e antigo. Novo, porque a obra era, na ocasião, a mais recente produção poética de Helena Parente Cunha, cujo talento literário é sempre admirável e induz a boas expectativas em relação a suas novidades. Antigo, porque eu me sentia tão familiarizada com sua sensibilidade poética que, em “Desejo de tulipas: e eu em expansão na poesia de Helena Parente Cunha”, cheguei a “apostar em investidas de alta densidade espiritual” (RAMALHO, 2007, p.120) em suas próximas produções.

Essa intuição, certamente contaminada pela quase inevitável presunção de quem se sente íntima do processo criativo de uma escritora, não estava, contudo, equivocada. Daí o duplo sabor, já que o encontro com sua nova poesia, de alta densidade espiritual, tanto me levava ao reencontro com as anteriores e à reafirmação de algumas imagens que os livros anteriores traziam como me convidava a vivenciar as naturais surpresas de toda criação literária.

Entretanto, logo de início, o que mais me chamou a atenção na nova obra foi sua estrutura, cuja divisão em partes, a possibilidade da leitura sequencial e interligada, o teor mítico e o heroísmo metonímico me reportaram imediatamente ao épico, o que me fez, no posfácio, escrever “Saudações épicas a *Caminhos de quando e além*” e apontar, na trajetória de Parente, o encontro com o texto longo, que, fundindo o histórico e o maravilhoso, elabora e desenvolve uma matéria épica, no caso, de natureza filosófica e espiritual.

Outro aspecto que me estimulou a diferentes reflexões sobre o “novo” trazido por Parente foi a natureza metalinguística e intertextual de *Caminhos de quando e além*, que se expressa ou se evidencia no subtítulo: “Diálogos com poemas de Fernando Pessoa” e se ratifica no texto introdutório “Antes de começar a caminhada”, assinado por Parente, e na citação dos dois poemas pessoanos “Eros e Psiquê” e “Na sombra do Monte Abiegnó”. Esses três recursos, constituindo o que chamo de “plano literário da obra”, possuem, todavia, natureza paradoxal, pois, simultaneamente, são generosas e escancaradas portas que Parente oferece à leitura de sua obra, mas também criam uma cortina de fumaça em torno da apresentação de seus múltiplos sentidos.

Repleto de passagens simbólicas, o poema, aqui contemplado à luz da teoria épica do discurso (SILVA & RAMALHO, 2007), dos pressupostos mitocríticos de Campbell (2006), de aspectos semânticos dos poemas de Pessoa e de relações possíveis entre a

obra de Parente Cunha, o quadro "As meninas" de Vélazquez, e visões do Foucault (1981) sobre esse mesmo quadro, revela-se uma criação simultaneamente metonímica e metafórica da trajetória humana pela vida e do momento epifânico em que as duas pontas, vida e morte, são atadas a partir da reflexão sobre o sentido espiritual do existir.

Neste texto, apresento com breves explicações sobre dois olhares dirigidos à obra: o que reconheceu as marcas do épico em *Caminhos de quando e além* e o que, penetrando no jogo de linguagem da obra, percebeu o emergir de uma estrutura de poder intimamente ligada ao controle exercido pela voz autoral no sentido de interditar, dificultar e facilitar a fruição do texto, elaborando um épico hermético, filosófico e simbólico, bastante condizente com a "fonte de inspiração" Fernando Pessoa, cuja obra *Mensagem* foi marco relevante para a compreensão dos novos rumos da épica universal.

1. O épico em *Caminhos de quando e além*

Composta por 48 "estações", a obra *Caminhos de quando e além* desenha uma trajetória compatível com a "viagem épica", uma vez que um "ele/ela", assumido pela primeira pessoa que chamo de "eu-lírico/narrador", revivifica, representando metonimicamente um anseio humano coletivo, o mito do uno cindido cujas metades se buscam. E nessa busca orientada por estações que revelam gradual evolução do estado de espírito do ser que trafega, define-se uma representação metonímica e alegórica da própria busca humana pelo sentido da vida espiritual.

No âmbito da feição épica, podemos tomar como "proposição" o texto "Antes de começar a caminhada", em que Parente informa as origens, os porquês e a estrutura da obra. Ao colocar que "O diálogo se passa em um mundo do parecer em tensão com a busca intensa de um sentido mais profundo do viver" (2007, p. 23), a autora nos faz lembrar o que Campbell definiu, em *Mitos de luz*, como uma das metas da espiritualidade oriental:

A meta das religiões no oriente é fazer que você mude seu foco de interesse, do fenômeno para o transcendente, para que se identifique não com a lâmpada, a cabeça, o corpo, mas com a consciência; e quando tiver feito isso, terá também se identificado com a existência solar, que Kant chamava de mundo numêmico, percebendo então, que você nunca nasceu e que nunca morrerá. O próximo estágio da experiência é o da não divisão entre consciência e unidade do indivíduo. Estes são apenas dois modos

de visualizar o mesmo mistério. [...] Todos nós estamos vivenciando um só *Karma*, um caminho universal. Somos todos manifestações de algo grandioso (CAMPBELL, 2006, p. 40).

Essa busca também encontra espelho nos poemas de Pessoa, eleitos por Parente Cunha, como paradigmas que nortearam uma escritura que nasceu do caminho gerado durante a passagem pelas quarenta e oito estações: “O eu escrever neste breve instante que impõe do que não disponho?” (2007, p. 33).

Conforme ressaltai no posfácio desse livro de Parente Cunha, na necessária construção de uma palavra que ainda é silêncio e que revelará a arquitetura de um caminho espiritual, cujo fim é a descoberta de novos sentidos para a existência, o eu-lírico/narrador oscilará entre as atitudes *tarikí* e *jirikí*, as quais recordo também com Campbell, quando reflete sobre os caminhos que levam ao *nirvana*:

Há duas alternativas. Uma delas é através da sua própria força. Em japonês, chama-se *jiriki*, ou “poder próprio”. A outra é por meio daquilo que os japoneses chamam de o “Caminho do Gatinho”: *tarikí*, ou “ajuda externa”. Exatamente como um gatinho precisa de auxílio da mãe para pegá-lo pelo cangote e leva-lo a um local seguro, da mesma forma algumas almas precisam de um agente externo para leva-las além de si mesmas (CAMPBELL, 2006, p. 115-116).

No âmbito do caminho *tarikí*, o eu-lírico/narrador, por meio de invocação simbólica, “estabelece o diálogo com um rei/mestre, criando uma virtual parceria de criação, em que a figura do rei situa uma hierarquia nesse processo de ‘criar a palavra’” (RAMALHO, 2013, p. 75). A figura mítica do “rei/mestre” se faz, portanto, ponte para a chegada a esse “além”, tão salientado no título da obra. Nesse sentido, conforme aponta Campbell: “Uma imagem mítica é uma força exterior que nos ajuda. Por seu intermédio podemos alcançar a libertação das amarras da esfera mundana” (2006, p. 116).

Cada estação representa uma etapa de aquisição do conhecimento mítico que, simultaneamente, desconstrói as vivências mundanas e estabelece os enfrentamentos heroicos necessários para a chegada à estação final.

Ainda tens que cumprir teu prazo de sarjetas e bordéis

imundos,

de engodo dos que te mergulham mais no lamaçal da

iniquidade.

Acorda deste sono maldito, vassalo traidor,

és servo de um rei clemente que te quer de volta ao seu
séquito
e ao seu serviço.

Recupera o relampaguear de tuas medalhas, reforça tua
garganta
para os gritos de tua guerra.
O combate é só te para venceres réus inimigos,
não entendeste ainda, oh servo infiel?

És tu, somente tu o inimigo a combater
tu e tu de você em você nas camadas superpostas de teu e
vosso eu
(PARENTE CUNHA, 2007, p. 51).

Esses enfrentamentos heroicos, contudo, ultrapassam o âmbito da individualidade quando, na “Estação 10” revela-se a sintonia da caminhada do eu-lírico/narrador com um percurso diacrônico que referencia o próprio percurso histórico da humanidade, caracterizado, no discurso do rei/mestre, como insuficiente para o sucesso de uma empreitada espiritual:

Já sabes o que tens a fazer, oh filha do desterro,
sabes, cavaleiro desterrado, mas não basta.
Não basta teres queimado a sola dos pés nas brasas
inquisitoriais,
não basta a corda no pescoço no patíbulo das
inconfidências,
não basta teres morrido de peste nos navios negreiros,
não basta o apedrejamento do adultério em praça pública.

Conheces o que conhecestes neste turbilhão
de vidas e amores e martírios e apoteoses.
De depois até hoje, o teu tempo não parou,
mas vives na divisão de tanto ontem pelo tanto de nenhum
amanhã.

Quem é o Infante? Onde está a Princesa que ela foi?

Quem dorme? Quem caminha?

Tu mesma, oh mulher, tu mesmo, oh soldado,
Escolheste os rumos da traição e da devassidão
(PARENTE CUNHA, 2007, p. 65).

O verdadeiro desafio heroico aparece na estação seguinte: “Volta teu olhar para dentro de tuas grutas,/ para dentro das cremações e deixa-te queimar viva./ Vai, perdida, e recupera a palavra que poderá te salvar” (2007, p. 71). Trata-se da proposta da viagem em busca do autoconhecimento, ainda que o trajeto possa trazer experiências de enfrentamento e dor.

Retomo uma colocação do posfácio para concluir esta breve alusão à feição épica da obra e partir para outro aspecto analisado:

Caminhos de quando e além foi, portanto, para Helena Parente Cunha, a “hora” do canto largo, comprometido com a humanidade e a espiritualidade, um canto do qual o *epos* pluralíssimo de que se compõe a história humana reúne imagens míticas pagãs, cristãs, ocidentais e orientais, somadas a imagens históricas de contextos diversos (“És Lampião ou fostes Bonaparte?/ Um dia serás César ou vos chamareis Zumbi?/ És Laura. Beatriz ou eras Maria Bonita?/ Se fostes Dandara, como ser Quitéria ou Dona Leonor Teles?”) e reintegradas pelo exercício pleno da escritura épica, hoje força incontestável de afirmação da Arte frente ao aniquilamento cultural imposto pelas perversas práticas políticas e econômicas de um mercado nada humano (*Apud* PARENTE CUNHA, 2007, p. 186).

2. O plano literário da obra

A forma como Parente Cunha organizou sua obra, como se disse na introdução deste estudo, é paradoxal. À primeira vista, destaca-se uma generosidade metalinguística relevante, já que o subtítulo, o texto introdutório “Antes de começar a caminhada” e a citação dos poemas-fonte parecem conduzir a uma leitura relativamente confortável, ainda que o caráter mítico-simbólico dos poemas de Pessoa seja, por si só, um grande desafio pleno da fruição dessa intertextualidade declarada.

Entretanto, uma observação mais atenta desse arcabouço explícito logo provoca o desconforto. Foi o que senti. Após a satisfação do encontro com as três “pistas” oferecidas pela própria autora, algo começava a nublar o horizonte claro da primeira impressão. O texto metalinguístico “Antes de começar a caminhada” poderia ser um jogo? Não estaria tudo claro demais na obra de uma autora cuja inventividade,

interditos, não-ditos e estratégias de jogo verbal são conhecidos? Haveria, por trás das palavras esclarecedoras e facilitadoras, um jogo de apagamento ou de velamento? De onde partir para ter essa resposta?

Curiosamente, também foram três as fontes que me surgiram como meio para buscar a solução para o desconforto. A primeira veio de outra marca da obra: a capa. Helena Parente Cunha havia comentado comigo o quanto havia gostado da solução criada por Vera Parente para a capa. E, ao começar a desconfiar de tantos traços explícitos, a imagem fragmentada e elíptica da capa me veio à mente como um traço não facilitador em oposição aos demais. A segunda surgiu da busca por fontes teóricas que me fez chegar a *As palavras e as coisas*, de Foucault. E a terceira, derivada da segunda, foi a pintura *Las meninas* (1656), do sevilhano Velázquez, comentada por Foucault naquele livro.

Munida dessas fontes, enveredei por considerações sobre o jogo implícito que Parente Cunha ofereceu com sua nova produção, cumprindo o que Campbell afirmou quando refletiu sobre a relação entre a arte e a vida: “Tal atitude, da arte aplicada ao jogo da vida, ou o próprio jogo da vida como forma de arte, é uma abordagem jovial, vigorosa e admirável da problemática da vida no mundo” (CAMPBELL, 2006, p. 109). Apesar, portanto, das três referências explícitas ao processo de intertextualidade que, em princípio, seria a força motriz da criação de *Caminhos de quando e além*, Parente Cunha, fazendo uso, consciente ou não, de uma estratégia de velamento e interdição, projetou, com toda a sua produção anterior, um processo revisionista que saiu da linha existencialista que se percebe nitidamente na evolução de sua lira para uma abordagem espiritualista que, de certo modo, desconstruiu as certezas anteriores.

Em “Desejo de tulipas”, manifestei a visão desse percurso existencial, percebendo a gradual liberação do “eu”, concretizada, inclusive, na expansão da própria expressão verbal, que saiu da contenção (ou castração?) do verso curto, seco, contido dos primeiros poemas de *Moderna Poesia Bahiana* (1967), *Corpo no cerco* (1978) e *Maramar* (1980), para chegar aos versos mais longos de *Cantos e cantares* (2005). O trecho a seguir sintetiza a visão que tive do conjunto de sua produção:

A observação do caminhar poético que se inicia em *Corpo no cerco* (1978) e alcança *Cantos e cantares* (2005), respectivamente primeiro e mais recente em livros de poesias, permite encontrar um Eu-lírico integrado a um trajeto expansionista que transgride limites impostos pelo espaço, pelo tempo, pelo silêncio, pela palavra

condicionada e pelas injunções sociais, fazendo, para isso, entre outros, uso da memória de modo a desconstruir instabilidades arcaicas. Assim, da poesia de Helena Parente Cunha, emergem signos de deslocamento e imobilidade, numa tensão antitética quebrada paulatinamente durante a própria evolução de seu fazer poético, que, liberto das injunções às quais são submetidos o ser/ente e a criação, alcança, gradativamente, a capacidade de se evolar, perdendo a carnadura plástica (do corpo em frente ao muro) para ganhar a volatilidade musical (dos cantares espalhados por recantos plurais) do Ser (RAMALHO, 2007, p. 70-71).

O expansionismo do eu, na perspectiva existencialista, todavia, e segundo *Caminhos de quando e além* comprova, não daria conta de um novo autoquestionamento agora sustentado por uma dimensão espiritualista. Daí a necessidade de uma palavra nova que, contudo, não poderá ignorar a palavra antiga.

A retomada de sua própria obra, de certo modo, foi realizada por Parente Cunha em *Além de estar* (2000), uma vez que a natural seleção de textos que se faz em uma antologia não prescinde de um filtro que, certamente, passa por um crivo subjetivo já revelador de uma relação bem própria entre o criador e o criado. Todavia, *Caminhos de quando e além*, que significativamente também faz uso do semema “além” no título, não explicitou essa retomada a não ser justamente pelo elo criado pelo termo “além, que também está presente em *Moderna Poesia Bahiana* (“além de após/ o mesmo aí”, 2000, p. 176); *Corpo no cerco* (“tensos verdes/ se contorcem/ além dos galhos/ em ânsia”, 1989, p. 70; “pra onde do espaço/ além de qual tempo/ atrás de que espera -/- o filho partiu/liberto do cerco?, 1989, p.101; e “além da linha/ circunscrita/ eu sei o espaço/ que me sabe”, *Ibidem*, p. 113); *Maramar* (“nos azuis de mais que azul/ meu estar-me além de estar”, 1980, p. 10; “e estas ânsias de lembrar/ de saber além das coisas”, 1980, p. 29; “dispo-me alma além do mar/ nem mais me visto de corpo”, 1980, p. 56; e situada/ além da busca/ o que encontro/ dessituo”, 1980, p. 90); *O outro lado do dia* (“Aquém e além/ da promessa dos cedrões fiéis, 1995, p. 28); *Em tempo de fim de mundo* (“Nos limites do chão/ e no ilimitado do além/ estaremos ressurgidos/ para o afinal começo/ de começar”, 2000, p. 193); e *Cantos e cantares* (“A mística geometria/ no claro-escuro da madeira/ crescia do canto da sala/ para além das paredes da casa”, 2005, p. 32; “O chão/ - mero acidente/ para fuga dos pés/ além do corpo”, 2005, p. 38; “Entre bits e bytes e megabytes/ depressa é depois de após/ o mesmo é além de até”, 2005, p. 75; e “Na conexão dos

ponteiros/ o centro do mundo se irradia/ além da ilusão dos relógios/ e da contundência dos sinos”, 2005, p. 86).

Exercendo, pois, o poder da palavra poética que vela e interdita quando quer, Parente Cunha apropriou-se de Fernando Pessoa e criou um caleidoscópio, que a imagem da capa bem representa, em que os fragmentos que se misturam no túnel místico das estações são muito menos Pessoa e muitos mais Helena.

Os últimos versos da primeira estrofe de “Eros e Psiquê”, “um Infante que viria/ De além do muro da estrada” (PARENTE CUNHA, 2007, p. 25) foi a primeira chave que encontrei para o jogo criado por Parente. O verso “além do muro da estrada” contém, ao mesmo tempo, uma síntese de toda a obra anterior de Helena, em que o “muro” é imagem emblemática do enfrentamento do “eu” em busca de “Ser”, e propõe o “além do muro da estrada” como o espaço a ser inaugurado pelo “Infante”, alegoria do herói instaurado pela nova forma que o eu-lírico (agora também narrador) assumiria em *Caminhos de quando e além*. Além disso, Eros e Psiquê, como ícones da impregnação da emotividade e da racionalidade nesse eu em oposição de novo questionamento, fundamentariam muito bem, tanto pela imagem bipartida quanto pelos conteúdos que representam, o ponto de partida para a viagem a ser iniciada, assim como o ponto de chegada aparece expresso nos versos pessoanos “E, vencendo estrada e muro,/ Chega onde em sono ela mora” (PARENTE CUNHA, 2007, p. 26).

De outro lado, “Na sombra do monte Abiegnio” projeta a viagem no campo da espiritualidade, estabelecendo o “Castelo” como um paradigma místico e mítico a ser alcançado pelo Ser que, de repente, se descobre na iminência de se desconstruir. Verdadeira trajetória iniciática, *Caminhos de quando e além* encontra em “Na sombra monte Abiegnio” a alegoria precisa para fundamentar a pulsão pelo deslocamento, cujos passos ou estações são feitos de palavras.

Sustentada, pois, pelo jogo da intertextualidade com os versos esotéricos de Pessoa, Parente, como fez Velázquez, monta um cenário metalinguístico que vela e revela constantemente os sentidos plurais do poema, gerando diversos centros, quando, aparentemente, tal como o rei e rainha quase escondidos no espelho discreto do quadro de Velázquez, seriam os poemas do *Cancioneiro* de Pessoa o tema da realização da obra de Helena: “Leitora assídua de Fernando Pessoa e fascinada pela sua obra, senti-me atraída pelo teor altamente simbólico do *Cancioneiro* e me pus a uma espécie de diálogo, interagindo com vários poemas” (2007, p. 23). Como analisou Foucault, Velázquez impôs a presença discreta do rei e da rainha como

verdadeiros “centros” da criação, muito embora uma série contundente de outros elementos estivesse ali, a exigir a saída do foco:

O primeiro olhar lançado ao quadro nos ensinou de que é constituído esse espetáculo-de-olhares. São os soberanos. Adivinhamo-los já no olhar respeitoso da assistência, no espanto da criança e dos anões. Reconhecemo-los, no fundo do quadro, duas pequenas silhuetas que o espelho reflete. Em meio a todos esses rostos atentos, a todos esses corpos ornamentados, eles são a mais pálida, a mais irreal, e mais comprometida de todas as imagens; um movimento, um pouco de luz bastariam para fazê-los desvanecer-se (FOUCAULT, 1981, p. 29).

Vejamos uma reprodução do quadro de Velázquez⁴¹, para melhor compreender a relação com o processo criativo de Parente em *Caminhos de quando e além*:



⁴¹ Disponível em http://louge.obviomag.org/ponto_e_virgula/2012/04/as-mil-facetas-de-las-meninas-obra-de-velazquez.html. Consulta realizada em 10 de janeiro de 2015.

Helena Parente Cunha, como Velázquez, arma um cenário, uma estrutura, e direciona, por meio dos três recursos já descritos, a leitura para a visão dos poemas de Pessoa, como rei e rainha, como tema ou centro principal da criação. Contudo, também como Velázquez, a autora se insere na composição, assumindo a primeira pessoa do eu-lírico/narrador, e, em lugar da tela, apresenta o papel branco ávido pela palavra nova que só surgirá pelo dismantelamento da palavra antiga, que já não é a palavra-suporte de Pessoa, mas a palavra da própria poesia anterior de Parente Cunha, única fonte possível para o dismantelamento do Ser que, paradoxal e dolorosamente, havia passado por todo um périplo.

No fundo do quadro de Velázquez, o visitante, em posição de estar prestes a entrar em cena, alegoriza o próprio leitor que, desavisado, verá de imediato o rei e a rainha, ou os poemas de Pessoa, sem se dar conta das oito personagens que, em lugar de meras contempladoras do “tema principal”, são também materialidades para a obra que se está criando e podem, muito bem, nesta comparação que estabeleço, serem alegorias da obra anterior de Parente.

Obra que marca os quarenta anos dos primeiros poemas de *Moderna Poesia Bahiana, Caminhos de quando e além* questionará o “além” dos caminhos até ali seguidos pela criação poética, propondo uma travessia metalinguística e intertextual que extrapola Pessoa na medida em que a observação do “quadro pintado” vai fazendo com que sejam notadas as presenças aparentemente coadjuvantes de toda a poesia anterior, produção que, conforme análise desenvolvida em “Desejo de tulipas”, permitiu o expansionismo do eu, que, agora, não se vê da mesma forma, porque intui o mistério do “além” do Ser e aprende a lição tão bem descrita por Foucault: “A nós, que nos acreditamos ligados a uma finitude que só a nós pertence e que nos abre, pelo conhecer, a verdade do mundo, não deveria ser lembrado que estamos presos ao dorso de um tigre (1981, p. 338)?

As quarenta e oito estações reforçam a projeção quadrangular da missão que se inaugura desafiadora (“Segue e propaga aos quatro ventos, às direções,/ aos quatros e quarenta e quatro e quatro cantos do globo”, 2007, p. 52), porque exigem que o eu-lírico/narrador, cumprindo as ordens do rei e reconhecendo sua onipresença, caminhe “...por dentro do teu manuscrito e verás que és tu/ de tu mesma,/ não te ouves?” (2007, p. 59) até que “Na folha em branco do livro,/ se grava o traço firme da ancestralidade na projeção da/ descendência./ Alfa e Ômega recomeçam o incessante começar/ que não tem fim começo nem fim” (2007, p. 177). Tal como Foucault

registrou no capítulo “O homem e seus duplos”, de *As palavras e as coisas*, analisando as novas tarefas do pensamento moderno:

Uma tarefa se apresenta então ao pensamento: a de contestar a origem das coisas, mas de contestá-la para fundá-la, reencontrando o modo pelo qual se constitui a possibilidade do tempo – essa origem sem origem nem começo a partir da qual tudo pode nascer. Semelhante tarefa implica que seja posto em questão tudo o que pertence ao tempo, tudo o que nele se formou, tudo o que se aloja no seu elemento móvel, de maneira que apareça a brecha sem cronologia e sem história donde provém o tempo (FOUCAULT, 1981, p. 348).

Nesse sentido, *Caminhos de quando e além* (2007) reformata toda uma obra lírica, destituindo o poder revisionista do eixo existencialista para transferi-lo ao eixo espiritualista, comandado por seis “é preciso”: “escrever” (p. 31), “começar” (p. 27), “confiar” (p. 39), “despertar” (p. 63), “reconstruir” (p. 116) e “navegar” (p. 146).

O único modo, contudo, de tornar mais sólida a tese que apresento é, como sempre deve ser, dialogar com a própria poesia. O exercício de demonstrar o que o jogo de velamento e desvelamento, à moda de Velázquez, criado por Parente escondeu na “cortina de fumaça” da viagem vertical por sua própria obra transformaria este breve ensaio em um longo passeio pelo repertório múltiplo de interpenetrações de sentido entre *Caminhos de quando e além* e todas as obras anteriores. Para ser sintética, portanto, fico apenas com o primeiro poema, “Prólogo”, que, ao contrário do *logos* que estrutura “Antes de começar a caminhada”, será a verdadeira proposição do poema. Apresento alguns versos de “Prólogo” (em negrito) seguidos de versos dos outros livros⁴², objetivando tornar visível, sem necessidade de explicitar com metalinguagem o que está explícito no próprio espelhamento proposto, essa trama dialógica que permeará todas as “estações” do percurso.

Agora é o começo
De qual começo é agora?
(CQA, p. 29)

Nos limites do chão
e no ilimitado de além
estaremos ressurgidos
para o afinal começo

⁴² Usarei o seguinte código: MPB (*Moderna Poesia Bahiana*), CC (*Corpo no cerco*), M (*Maramar*), OLD (*O outro lado do dia*), AE (*Além de estar*), CeC (*Cantos e cantares*) e CQA (*Caminhos que quando e além*). Entre parênteses, o código e o número da página do respectivo livro.

de começar
(MPB, p. 193)

o mundo começa
na minha janela
(CC, p. 22)

O COMEÇO DO CAMINHO

Como entender
Que não posso entender?
(OLD, p. 86)

O universo acontecia
e começava ali
(C e C, p. 21)

Alguém me dirá
que a contagem regressiva
não é começo nem fim
(C e C, p. 68)

As lembranças me assaltam, saltam deste lado para a
outra margem.
Desde quando se dissolvem ou se somam na sombra e
no susto
Sem meio nem contorno?
(CQA, p. 29)

em não ser mais que a sombra
onde pouso
e repouso
da causa
de estar
(M, p. 53)

Mas tantas vezes
caio e recaio
num menos eu
menor que mim
à sombra do que eu fui
(C e C, p. 38)

Não sei se vou ou se fico
nem sei se falo ou me calo,
mas pergunto a hora de erguer a cortina.

Os prazeres se aproximam, cercam os pêndulos do tempo.
Aqui era assim. Ali nunca se expressou.
Vergonhas e silêncios sem resposta nem pergunta.
Sequer.
Hora de erguer a cortina? Mais.
(CQA, p. 29)

Ergo
a cortina de bambu
que se enrola
em planos impalpáveis
e vejo
esquivas sombras
resvalantes.
(OLD, p. 39)

Onde o registro
e as inscrições
e os pergaminhos
nunca acessados
nos monitores dos computadores?
(C e C, p. 68)

Por esta rua e aquela viela me oriento, consultando a
escala do mapa.

Perigos não há se consigo lembrar a senha,
os sinais, as sinalizações indispensáveis para a rota
necessária.

Quem veio, se não cheguei a ir?

(CQA, p. 30)

quem fui quando passei

aqui tão longe

de onde sou agora?

(MPB, p. 169)

em rumo de para-onde

resvalam extraviados caminhos

de geografia sem memória

mapas rasgados

(CC, p. 35)

A ilha que buscamos

(remos rotos

rota errada)

existe só em ficar

ao sem ugar

do mapa atrás

(M, p. 44)

nós nem sabemos perguntar

os para quês e os como quais

das altas ressonâncias

e do silêncio recolhido

(C e C, p. 64)

Caminhos há para passantes e passageiros,

não importa se de longe ou de perto, estão aqui.

Sei da minha mochila e do bastão para ir.

O excesso pesa e trava a hora de decifrar enigmas.

As cortinas descidas

Ainda na oscilação pouca ou muita de ventos e ciclones.

Sentar ao lado da pedra grande e beber a água da fonte.

(CQA, p. 30)

O meu enigma

- remotos ritos

de altares mudos

secretas formas

se insinuando

não se detêm

como caber

mistério tanto

a que mal posso?

(CC, p. 29)

Escrita

sagrada

que se lê não ler.

Sem

Eu quero.

(OLD, p. 53)

Certeza da convergência

e das conexões pressentidas

Incerteza da hora

no entanto

(C e C, p. 38)

E permaneço invisível

inscrita na minha bolha

minha profundez

sem tempo nem minuto
mistério meu que desconheço
e proclamo
(C e C, p. 87)

Como descobrir o velado, sem erguer as pontes e as
pontas de pano e papel
Sobre os penhascos?

Começar desde o começo qual.

E caminhar, pois escrever é preciso.
(CQA, p. 31)

donde
vindo

ando
senda

rondo
mundo

fundo
sondo

findo
ainda

indo
aonde
(CC, p. 80-1)

me desmemoro
e mole
não consisto

nem disto
da memória
de ilusórias pontes
(M, p. 68)

Uma ponte
uma pequena ponte
armada sobre duas arcadas.

Um ponte oscilante aos reflexos incertos
móvel nos verdes de verde verde.

.../...

Uma ponte
só
separa
o viajante apressado passo passando
do solene ser do imperial ficar.
(OLD, p. 28)

Não
eu não sei o caminho do chá.

.../...

Mas o silêncio
ah o silêncio
abafava-me os olhos.

O silêncio do caminho.
(OLD, p. 85)

No ritmo aceso do meu caminhar
quem me dirá
se a hora é de parar
ou prosseguir?
(C e C, p. 86)

Todas as “estações” da poesia de Parente Cunha levam, portanto, a um complexo e esteticamente bem elaborado ir e vir, que, todavia, compõe um percurso espiral, tal como bem representa a imagem da capa de *Caminhos de quando e além*, uma vez que é um ir e vir em movimento de expansão.

Apenas para ser fiel ao todo da obra lírica de Helena Parente Cunha, cito dois poemas mais recentes, extraídos, respectivamente, dos livros *Impregnações na floresta. Poemas amazônicos*, de 2013, e *Poemas para a Amiga e Outros Dizeres*, de 2014, este dedicado a Angélica Soares. Espero que apenas a presença dos textos citados seja suficiente, para, mais uma vez, reafirmar o sedutor jogo inter e intradialógico que a autora elabora

A partida tão antiga

A partida tão antiga
desejada e de amor cumprida
começou por começar

até hoje
eu me espreito todos os dias
debruçada no presságio
de poder ir sem voltar
de não chegar nem partir.

(2013, p. 35)

A amiga

Mesmo que a Amiga
não te esteja mais
ali
no teu com ela
a gente recorda a mão estendida
e se retoma
e continua o caminhar-se

(2013, p. 35)

Conclusão

A composição intra e interdiológica que confere unidade à obra lírica de Helena Parente Cunha, permitindo que o leitor observe, nas entrelinhas das metáforas e das recorrências temáticas, uma evolução que amadurece questões de natureza existencial e chega à dimensão espiritual da existência humana, mais que uma trajetória, por assim dizer, conceitual da própria vida, é um interessante exemplo do poder agregador da palavra. Palavra que, na produção lírica da autora, permanece todo o tempo atada à consciência da estética como meio de reflexão filosófica e também teológica, em seu ápice, uma vez que a visão de mundo implícita no conjunto da obra emerge de um “corpo no cerco” espraia-se pelas outras obras e transcende o tempo/espço de certo modo restrito da consciência dos limites do “eu” para alcançar a liberdade do existir além de si, uma vez que

Enquanto escreves, dormes, enquanto dormes, caminhas,
enquanto caminhas, vives e revives mortes e martírios,
idas e vindas de vidas idas esquecidas.

(“Estação 35”, 2007, p.138)

Caminhos de quando e além revela-se, no viés aqui percorrido, uma criação que integra metonímia e metáfora para conduzir, estação a estação, o leitor ao momento epifânico em que vida e morte se fundem a partir da reflexão sobre o sentido espiritual do existir. De sua própria obra (seu *jiriki*) e da arquitetura simbólica contida nos poemas de Pessoa escolhidos para a representação de um epos de valor universal (seu *tarikí*), porque ligado ao mais presente questionamento filosófico humano (o “para onde vou”), Parente Cunha extrai a palavra que materializará a dimensão espiritual que a viagem pretende alcançar. A autora faz um jogo esteticamente consciente de revelação e velamento, que, por sua vez, é coerente com todo o arsenal mítico/místico que impregna e mesmo caracteriza esse tipo de viagem.

Finalizo deixando ao leitor a oferta da realização de um contraponto entre um trecho da “Estação 32” e uma colocação de Joseph Campbell:

Lança teu barco no movimento infinito das águas,
descola tua imagem da face fria do espelho
e ancora corpo e cara na margem terceiro do rio que não

tem fim

nem começar.

(PARENTE CUNHA, 2007, p. 132)

Há um importante texto budista, o Sutra Prajnaparamita, muito curto, conciso, com cerca de uma página e meia, e culmina em uma linha que resume todo o sentido do Budismo Mahayana. É assim: *Aum gottam, Buddha-tam pariqatam, parasangatam. Bodhi!* “Foi, foi, foi além para a outra margem, foi completamente para a outra margem, iluminação! ‘Aleluia’” (CAMPBELL, 2006, p. 145).

Bibliografia

- CAMPBELL, Joseph. *Mitos de luz: metáforas orientais do eterno*. São Paulo: Madras, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tanuus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- PARENTE CUNHA, Helena. *Poemas para a Amiga e Outros Dizeres*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014.
- PARENTE CUNHA, Helena. *Impregnações na floresta*. Poemas amazônicos. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- PARENTE CUNHA, Helena. *Caminhos de quando e além*. Diálogo com poemas de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.
- PARENTE CUNHA, Helena. *Cantos e cantares*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.
- PARENTE CUNHA, Helena. *Além de estar*. Antologia poética. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.
- PARENTE CUNHA, Helena. *O outro lado do dia*. Poemas de uma viagem ao Japão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- PARENTE CUNHA, Helena. *Corpo no cerco*. 2ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- PARENTE CUNHA, Helena. *Maramar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Volume único. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- RAMALHO, Christina. Desejo de tulipas: o eu em expansão na poesia de Helena Parente Cunha. In: _____. *Dois ensaios sobre poesia*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007, p. 67-123.
- RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.

CONTEMPLAÇÃO E SABEDORIA NOS *CÂNTICOS* DE CECÍLIA MEIRELES

Constança Marcondes Cesar

Universidade Federal de Sergipe

Avenida Marechal Rondon, S/n - Jardim Rosa Elze, São Cristóvão - SE, 49100-000, Brasil

(55) 79 2105-6600 | cmarcondescesar@msn.com

Resumo: Nos pensadores originários, na aurora da filosofia grega, o dizer sobre a *physis* era apresentado através de poemas. Assim incitavam seus contemporâneos a buscarem sabedoria entendida como um contemplar, no aparecer, o significado essencial que une a totalidade do existente. Na poesia de Cecília Meireles, o dizer em versos expressa um contemplar que permite apreender a vida sob o aspecto da eternidade. Nos *Cânticos*, contemplação e sabedoria são tecidas juntas, exemplificando essa nota dominante de seu poetar.

Palavras-chave: Cecilia Meireles, sabedoria, poetar-pensante.

Abstract: The first philosophers, in the beginning of the Greek philosophy, have presented this thinking through poems; they invited its contemporaries to search the wisdom as a contemplation, under the phenomena, their essential signification: the unity of all existents. Cecilia Meireles' poetry enable the contemplation of the life under the perspective of the eternity; on this poem *Chants*, contemplation and wisdom are weaved together, as an example of his poetry.

Key-words: Cecilia Meireles, wisdom, poetic thinking.

Em uma entrevista publicada por uma revista brasileira de grande circulação, Cecília Meireles fala do sentimento da precariedade do existir, mas também da beleza do mundo, do silêncio e da solidão que caracterizaram sua infância. Encantada com livros, partituras, canto, violino; mas também com a Grécia e o Oriente das línguas, história, filosofia.

Entre 1940 e 1958, a poetisa viajou muito, lecionando Literatura e Cultura Brasileira no Texas e fazendo conferências no México, Uruguai, Argentina, Açores, Índia, Porto Rico, Israel. Foi sócia honorária do Gabinete Português de Leitura no Rio, do Instituto Vasco da Gama em Goa, Doutora Honoris Causa da Universidade de Delhi; recebeu o grau de Oficial da Ordem do Mérito no Chile.

Escreveu peças de teatro, prosa poética, crônicas; traduziu Rilke, Lorca, Tagore, dentre outros poetas. Sua poesia inspirou composições musicais de autores populares como Chico Buarque, Aldir Blanc, Fagner; mas também de compositores eruditos como Camargo Guarnieri, Mignone, dentre outros. A musicalidade da poesia de Cecília aparece todo o tempo em seus escritos.

Experiência de solidão e de liberdade, de encontro com a vida do espírito, sua obra tem pontos de acordo com a tradição do pensar originário da Grécia e com os grandes poemas sagrados indianos, com a poesia e a obra de Tagore, que desvenda no cotidiano o pulsar do eterno.

Na tradição grega, na qual ela explicitamente se inspira, os “mestres da verdade” são os adivinhos e os poetas, mas também os filósofos¹. É a primeira vertente à qual ela se atém.

Nas lâminas de ouro órficas², encontradas nos túmulos de iniciados órficos, as instruções para a viagem no além-túmulo, que possibilitariam a libertação das encarnações sucessivas, a purificação da alma era obtida pela filosofia (*Mousiché*) “constituindo o conjunto de experiências intelectuais às quais as Musas, filhas da Memória, presidem”³.

Se Orfeu, ancestral mítico dos “Mistérios” e da poesia, faz do canto aquilo que possibilita ultrapassar a barreira da morte, unindo os opostos: vida e morte – numa

¹ DETIENNE, M. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: La Découverte, 1990.

² CARATELLI, G. P. *Les lamelles d'or orphiques*. Paris: Belles Lettres, 2003, *passim*.

³ Id., *ibid.*, p.20. Também Platão se refere, no *Fédon*, à filosofia como “arte das Musas”, “música suprema” (*Fédon*, I, 61 a-b).

totalidade, são os “pensadores originários”⁴ – Parmênides, Heráclito – que buscam a sabedoria, entendida como apreensão da totalidade una.

Na mais antiga tradição filosófica, representada pelas figuras emblemáticas de Parmênides e Heráclito, o pensar sobre a *physis*, a natureza, era dito em versos.

Parmênides distinguia dois caminhos: o da verdade (*episteme*) e o da opinião (*doxa*) baseada nas evidências empíricas. Para ele, filosofia é o saber sobre o Ser inteligível e se opõe à opinião da maioria.

O caminho ascendente, descrito no poema, é seguido pelos que amam a justiça e a verdade (fr.1) e escolhem a razão como via para pensar o Ser e suas características: não-divisibilidade, permanência. Idêntico a si mesmo, o ser é pleno, imóvel, sem início nem fim, sem nascimento ou morte (fr.8).

O caminho de *opinião* é o que afirma as oposições: nascimento e morte, ser e não-ser, mutação, como absolutamente verdadeiras.

Heráclito pertencia a uma família de sacerdotes, ligada às cerimônias dos Mistérios de Elêusis. Temas centrais dos fragmentos do pensador são: a sabedoria consiste na fusão do *logos* do indivíduo com o *Logos* do universo; a afirmação da unidade dos contrários, pela sua convertibilidade. (fr. 60,62,76,88); a proposição de um caminho que se afasta daquele do homem comum, pois o sábio prefere o eterno ao perecível, enquanto o homem comum se satisfaz com o efêmero (fr.28).

Denominadores comuns unem os dois pensadores gregos: para eles, a via da razão é a que apreende a realidade essencial, na qual os opostos se encontram indissociavelmente unidos, numa totalidade. Ser sábio é ver através da razão, superando a opinião comum, centrada nas evidências empíricas. Ser sábio é sondar o invisível, é ver a totalidade do existente do ponto de vista do eterno, dos deuses.

Na vertente grega do pensar, em Heráclito, assim como em Parmênides, o caminho da sabedoria é o caminho em direção aos deuses. Para Heráclito, o fogo é a metáfora da *razão*, no homem, e do *Logos* que perpassa o universo, eternamente vivo. É apreensão da imutabilidade e permanência do Ser, em Parmênides.

Para Heráclito e Parmênides, o dizer filosófico se faz através de poemas. Mas o recurso ao verso, em Parmênides, não é um dizer que se refere apenas ao mito. Através do poema, o que se mostra é a busca da verdade, a sabedoria daquele que se

⁴ CARNEIRO LEÃO, E. e WRUBLEWSKI, S. (introdução e tradução). *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Petrópolis: Vozes, 1991. Ver também: BORHEIM, G. (org.) *Os filósofos pré-socráticos*. S.P.: Cultrix, 1967, pp. 35-46; 53-59; *Les pré-socratiques*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp.129-187, p.233-272.

distancia da adesão imediata e exclusiva ao sensível, para compreender o real na perspectiva do eterno. A linguagem é poética; recorre a metáforas e a imagens; mas o que é dito, “embora conserve a métrica e os modos da poesia tradicional, se enche de conteúdos novos (da ética à teologia, da política às ciências naturais”⁵.

Desde as origens do pensamento filosófico grego, a reflexão sobre o mundo o apreende como “uma realidade única, imutável, no interior da qual decorriam as vicissitudes das coisas em devir e mudança. Não duas realidades (...) mas uma só realidade, que pode ser entendida de dois pontos de vista: o da totalidade e da unidade, o da particularidade e da multiplicidade”⁶.

Esta concepção, presente em Parmênides, se expressa como uma reflexão original sobre os métodos e os discursos usados para falar sobre os dois aspectos do real.

O poema de Parmênides está dividido em duas partes: no primeiro fragmento, o filósofo narra uma viagem que o conduz à presença da deusa, que fez a ele uma revelação: a perspectiva da totalidade, que mostra a verdade, abarcando o fundo imutável, mas também a experiência do homem comum.

Assim, o conhecimento, a sabedoria que Parmênides procura engloba, “para a deusa, todo o campo do saber humano, *quer* o que a deusa chama de verdade, *quer* o que chama de experiência”⁷. Só o caminho da sabedoria possibilita alcançar a *pistis alethés*, a certeza verdadeira.

O discurso que conduz à apreensão da verdade acerca da totalidade una, é o da filosofia; o discurso que conduz à apreensão da realidade como multiplicidade, é o da *doxa*.

Daí Casertano dizer: “A novidade da obra de Parmênides reside [em] estabelecer” que *episteme* e *doxa* “são dois *métodos* diferentes de ler a mesma realidade e (...) na *justificação lógica* das suas afirmações”⁸. O saber do humano, para Parmênides, segundo Casertano, não contrapõe a “verdade da razão” e ‘opiniões enganadoras’ (...) “o saber do homem tem que englobar ambos os campos: o “discurso verdadeiro (...) e o discurso sobre as experiências”⁹. Este último discurso, baseado na empiria, não tem o mesmo grau de verdade do discurso filosófico, baseado em princípios lógicos, “discurso coerente”, fundado na reflexão.

⁵ CASERTANO, G. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Loyola, 2011.

⁶ Id., *ibid.*, p.84.

⁷ Id., *ibid.*, p.86.

⁸ Id., *ibid.*, p.87.

⁹ Id., *ibid.*, p.101.

O que importa, para o sábio, é conhecer os dois discursos e privilegiar o que torna possível a apreensão do real como totalidade, isto é, a filosofia.

Posição análoga é encontrada em Heráclito, que propunha a harmonia dos opostos e fazia a crítica da opinião comum e dos saberes tradicionais. Heráclito emprega, “frequentemente, as metáforas da cegueira e da surdez, como fizera Parmênides, para indicar a incapacidade de compreensão do sentido autêntico da realidade”; utiliza também, no mesmo sentido, as metáforas “do sono e da ausência”¹⁰.

A característica da filosofia de Heráclito é procurar a lei fundamental que regula a sucessão das coisas, buscando “a razão pela qual tudo é governado através de tudo”¹¹.

Um dos aspectos importantes de sua reflexão é a afirmação da tensão e da unidade dos contrários. Para ele, o caminho da sabedoria é o que leva a perceber a unidade e a convertibilidade dos opostos. O sábio vê, pela inteligência, a lei “que regula o acontecimento de todas as coisas (...) O *logos* é a lei universal dos acontecimentos (...) é simultaneamente a explicação racional desta lei (...), compreensão do mundo eterno (...), efeito da tensão dos opostos (...) é a conquista difícil que o homem pode obter apenas se abandonar a visão limitada e particular das coisas”¹².

Em ambos, Parmênides e Heráclito, a filosofia é um ver, que abarca a totalidade do real e ensina um caminho, um método, que orienta a *compreensão* e a *ação*.

A outra vertente do poeta-pensante de Cecília é a tradição oriental, encontrada na leitura dos antigos textos sagrados, pelos quais sempre se interessou, conforme seu próprio depoimento concedido ao jornalista Haroldo Maranhão, em Belém do Pará, em 1949¹³.

Cecília não diz quais são exatamente essas fontes; mas faz referência a “clássicos orientais”; conhece a obra de Gandhi e traduziu Tagore, dedicando a eles poemas como “Cançãozinha para Tagore” e “Mahatma Gandhi”, publicados no livro *Poemas escritos na Índia*¹⁴; faz também uma comunicação sobre a obra de Gandhi, em congresso na Índia em 1953; escreveu sobre Gandhi numa obra intitulada *Quatro*

¹⁰ Id., *ibid.*

¹¹ HERÁCLITO, *apud* CASERTANO, G; *op. cit.*, p.102.

¹² CASERTANO, G; *op. cit.*, p.107.

¹³ DAMASCENO, D. “Notícia biográfica e bibliográfica” in MEIRELES, C. *Poesia Completa*. RJ: Nova Aguilar, 1984, p.89.

¹⁴ MEIRELES, C. *op. cit.*, p.709 e 734.

*apóstolos modernos*¹⁵ e sobre Tagore, um folheto em 1961, em inglês, editado pela Brazilian National Commission for UNESCO¹⁶.

Gandhi viveu de 1869 a 1948, quando foi brutalmente assassinado; Tagore viveu de 1861 a 1941; são pois contemporâneos e exprimem de modos diversos a releitura da tradição dos grandes textos sagrados indianos: os Vedas, os Upanishades, o Bhagavad- Gita.

Cecília visitou a Índia em 1953. Os dois – Tagore, o poeta e Gandhi, o pensador – já estavam mortos. Mas escrevendo sobre eles, na viagem à Índia, a poetisa resume o significado de suas obras, em belos poemas.

Gandhi provinha de uma família rica e instruída; estudou na Índia e na Grã-Bretanha. Retornou à Índia para atuar em favor dos mais pobres, sob a influência da grande tradição dos textos sagrados, mas também de Ramakrishna (1836-1886), sacerdote, místico e filósofo que tratava de revitalizar o hinduísmo e de explicitar a universalidade da contribuição do pensamento indiano. Gandhi inspirou-se também em Vivekananda (1863-1902), pensador impregnado pelas filosofias européia e indiana, que afirmava a necessidade de uma religião racional, que libertasse os homens. *Místico*, falava sobre a importância do serviço ao outro; *asceta*, queria desvendar a essência da alma; *cientista*, buscava inspirar a ação e conciliar razão e fé. Precedendo imediatamente Gandhi, a figura importante é a de *Tagore*. Filho e neto de príncipes, tornou-se célebre por sua obra teatral e por sua poesia, expressões de um profundo amor e “comunhão com a natureza, reveladora de Deus”¹⁷. Tagore vê a unidade da humanidade, na diversidade das culturas, complementares entre si.

Gandhi se inspira nessa grande tradição indiana, mas também em Tolstói, Ruskin, Thoreau, nos Evangelhos. O ideal de Gandhi “é a realização da felicidade no mundo, através de uma vida simples [devotada] ao conhecimento da verdade”, ao amor que implica a não-violência: *Ahimsa*, a paz a todos os seres. As virtudes da coragem, da modéstia, da liberdade são exaltadas por ele¹⁸. Diz Olivier Lacombe:

A originalidade (...) de Gandhi consiste essencialmente no modo que ele soube transpor a não-violência segundo a grande tradição indiana, do campo da moral pessoal para o da ação política¹⁹

¹⁵ Id. *Quatro apóstolos modernos*. São Paulo: Donato Ed., s/d.

¹⁶ DAMASCENO, D. in. MEIRELES, C., op. cit., p.96-97.

¹⁷ BOULIER-FRAISSINET, J. *La philosophie indienne*. Paris: PUF, 1961, p.106.

¹⁸ Id., *ibid.*, p.108 e segs. Ver também: LASSIER, S. *Gandhi et la non-violence*. Paris: Seuil, 1970; GANDHI, M.K. *Tous les hommes sont frères*. Paris: Gallimard, 1969.

¹⁹ LACOMBE, O. “Préface” in GANDHI, M.K. *Tous les hommes sont frères*, p. 9.

De que modo Gandhi e Tagore convergem? Poeta místico, Tagore “foi aclamado por Gandhi como ‘o grande mestre’ e reconhecido por todos os indianos como ‘o sol da Índia’.” Diz Ivo Storniolo:

Desde a adolescência [Tagore] foi capaz de ver e proclamar a grandeza que se esconde na pequenez [e nos] grandes paradoxos: triunfo na derrota, beleza no feio e [na] amizade (...) que Deus tem pelos pobres, humildes e perdidos, como fica evidente no *Gitanjali (Oferenda Lírica)*, obra que o fez reconhecido mundialmente²⁰.

A obra de Tagore faz-nos descobrir “a maravilha que é existir como ser humano”, tornando-nos capazes de contemplar o mistério em nós, no deslumbramento pela vida, diz Storniolo²¹.

Tagore, místico e poeta, também é pensador. Um exemplo da sua reflexão pode ser encontrado na obra *Sadhana*²², que reúne oito conferências a propósito dos *Upanishads*. Nelas, mostra que a beleza, a verdade e o amor são caminhos da realização do homem e de seu destino de união com Deus. Apresentadas em Harvard, a convite do Prof^o. James Woods, foram traduzidas do bengali por amigos de Tagore e por seu sobrinho. Expressam a ideia de que o homem é uno com o mundo no qual se inscreve, exprimindo a “plenitude da (...) comunhão com todas as coisas”²³; mas é também separado de tudo, como indivíduo. O ser duplo do homem deve, para se realizar, enraizar-se no universal “O *eu sou* individual atinge seu perfeito fim quando realiza a sua liberdade de harmonia no *eu sou* infinito”²⁴.

O caráter paradoxal “da coexistência do infinito com o finito”²⁵, da união dos opostos na harmonia do todo, se resolve através do amor: “unidade da nossa alma com o mundo e da alma do mundo com o supremo amante”²⁶.

A contemplação maravilhada do mundo permitindo aí entrever uma dimensão espiritual, que caracteriza Tagore, também está presente na poesia de Cecília. Exemplo claro é sua visão extasiada do mais banal, fazendo-nos aí perceber a beleza do mundo, dos seres humanos, das coisas.

Solidão, silêncio e contemplação extasiada caracterizam os dois poetas: Tagore e Cecília.

²⁰ STORNILO, I. “Prólogo” in TAGORE, R. *Gitanjali*. São Paulo: Paulinas, 1991, p. VI-VII.

²¹ Id., “Prólogo” in TAGORE, R. *Passos Perdidos*. S.P: Paulinas, 1991, p.VI.

²² TAGORE, R. *Sadhana. O caminho da realização*. São Paulo: Paulus, 1994.

²³ Id., *ibid.*, p. 61.

²⁴ Id., *ibid.*, p.75

²⁵ Id., *ibid.*, p. 81.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 99.

De que modo se encontram, na poesia de Cecília, as duas grandes tradições: a grega, do Ocidente, a indiana, do Oriente?

No poetar-pensante que descobre na beleza, no amor ao mundo e às coisas, a presença da divindade.

As analogias entre o pensar da Grécia originária e o poetar-pensante e devocional da Índia são surpreendentes. Na Grécia é pela razão e pela argumentação que se expressam as teses da unidade dos contrários, o homem e o mundo, e da presença da divindade no todo. Na Índia, na poesia e na reflexão de seus sábios, as notas dominantes são o amor, a reverência e o maravilhar-se perante o mundo, no qual palpitam a beleza e o sagrado.

Essa dupla vertente, Grécia e Índia, perpassa a poesia de Cecília; ela está encantada, como Tagore, com o esplendor que se patenteia no cotidiano. Esse esplendor é paz, música, harmonia. Mas é também algo a ser contemplado a partir de uma perspectiva mais alta, que impede a adesão imediata ao sensível, para apreendê-lo como a totalidade una, em que o manifesto é o reverso da divindade presente em tudo.

O caminho da sabedoria é o que mostra esse distanciamento como *liberdade*, libertação de luta dos contrários: vida e morte, dor e alegria, sagrado e profano; como *compreensão* da totalidade una; como *realização* daquilo que se é, intrinsecamente.

Essa perspectiva impregna diversos poemas de Cecília, desde *Viagem*, poemas escritos entre 1929-1937, onde se lê: “Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade (...). Não é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo”.²⁷ Ou ainda:

“Por que pensar em qualquer coisa
se tudo está sobre a minha alma:
vento, flores, água, estrelas
e músicas de noite e albas?²⁸”

A mesma perspectiva está magistralmente expressa nos *Poemas escritos na Índia*²⁹ e também em *Poemas de Viagens*³⁰, nos quais há referências à Índia e seu povo, bem como a “Elegia sobre a morte de Gandhi” e o “Cântico à Índia Pacífica”, no qual se acham os esplendidos versos:

²⁷ Id., “Êxtase” in id., *Viagem.O.C.*, p.129

²⁸ Id. *Vaga Música*, O.C.p.199.

²⁹ Id., *O.C.*, p.699-748. Já examinamos o tema em nosso texto: “O orientalismo da Cecília Meireles” in MARCONDES CESAR, C. *Papéis Filosóficos*. Londrina: UEL, 1999, p. 103-112.

³⁰ MEIRELES, C.O.C., p. 1332-1339.

Os que nunca te viram,
de longe, por ti perguntam
ó Índia remota (...)
com a esperança de quem vê em ti
uma transcendente pátria³¹.

E ainda no poema “Dança Cósmica”³²:

Nataraja, o senhor dos Dançarinos
dança no centro do universo (...)
Nataraja dança, invisível e visível (...)
a vida ilusória e o sonho imortal”.

Mas é nos *Cânticos*, do qual conhecemos a edição de 1993, nas *Obras Completas*³³, que estão sintetizadas poesia e filosofia, sentido ético da existência e via ascensional em direção ao sagrado.

Dedicado à *liberdade*, sopro do espírito que desfaz a adesão imediata ao efêmero e mostra o eterno em nós, *Cânticos* é composto de 26 poemas, nos quais Cecília, assumindo o papel de mestra a iniciar um discípulo – no caso, todos os seus leitores – faz recomendações que possibilitam o distanciamento do viver o imediato e o assumir a existência na perspectiva do sagrado.

Uma hipótese, da Profa Luisa Amalato, pareceu-me muito interessante: escritos em 1927, os *Cânticos* são a fala de Cecília mestra de uma iniciação, *daimon* de Cecília, à jovem Cecília, propondo caminhos, programa de vida a ser realizado. A nosso ver, o desdobramento, nos poemas de Cecília em mestra e discípula de si mesma, não exclui o fato de a poetisa dirigir-se também a seus leitores, tornando-nos todos seus discípulos.

A primeira recomendação, no poema I, é não ter pátria, posses, mas escolher a perspectiva mais alta, que abarca todos os horizontes. Esse olhar nos devolve tudo o que aparentemente perdemos: a pátria, as posses diluem-se na adesão à totalidade do existente.

A segunda recomendação, no poema II, é o convite para superar o tempo, reconhecendo-nos em todas as vidas e todas as mortes, vivendo ao modo de eternidade: contínuo passar, perene mudança. O tema reaparece no poema VI, como veremos mais adiante.

³¹ Id., *ibid.*, p. 1336.

³² Id., *ibid.*, p.1338.

³³ Id., *ibid.*, São Paulo: Nova Aguilar, 1993, 4ª edição, p.1408-1419.

A terceira recomendação, no poema III é: não dizer “palavras vãs. As palavras do mundo”; recusando “a vaidade do falar”. Trata-se de permanecer “completamente silencioso. /Até a glória de ficar silencioso, /Sem pensar”. Silêncio que é plenitude, esvaziamento da mente, esvaziamento de si, para dar lugar ao divino em nós³⁴.

O tema reaparece no poema IX, que mostra o enganoso dos sentidos e afirma que há uma “verdade silenciosa” dentro de nós, “a Verdade sem palavras”³⁵; reaparece também no poema XII³⁶, quando a poetisa diz: “Não fales as palavras dos homens (...) Faze a tua palavra perfeita. / Dize somente coisas eternas”³⁷.

No poema IV, Cecília indica que devemos nos abandonar à “música da vida”, ao seu encantamento, á identificação com “a alma infinita de tudo”, trocando o “curto sonho humano/Pelo sonho imortal”³⁸. E ainda, no poema V, como já fora dito na tradição dos Mistérios e de Platão, Cecília assegura que o corpo é “um fardo (...) prisão de pedra” que precisa ser destruída, para dar lugar à identificação com o infinito, com “o grande sopro/ Que circula”³⁹.

A poetisa afasta o temor da morte, mostrando que morremos e renascemos muitas vezes, ao longo de uma mesma vida, “no amor./ Na tristeza./ Na dúvida. / No desejo”. Morremos até percebemos, sob a mudança, a permanência do ser. Diz Cecília, no poema III :

“és sempre outro (...) és sempre o mesmo (...)
morrerás por idades imensas.
Até não teres medo de morrer.
E então serás eterno”⁴⁰.

O tema reaparece, modificado ligeiramente, no poema XI, quando a poetisa assinala que a identificação com a totalidade do mundo e seus elementos, impede que estes se tornem ameaçadores ou inóspitos⁴¹.

A recomendação presente no poema VII, é o desapego em relação ao amor. Aí Cecília diz:

Não ames como os homens amam.
Não ames com amor.

³⁴ Id., *ibid.*, p.1409-1410 (poema III).

³⁵ Id., *ibid.*, p.1412.

³⁶ Id., *ibid.*, p.1413.

³⁷ Id., *ibid.*.

³⁸ Id., *ibid.*, p.1410.

³⁹ Id., *ibid.*, p.1410-1411.

⁴⁰ Id., *ibid.*, p.1411.

⁴¹ Id., *ibid.*, p.1413.

Ama sem amor.
Ama sem querer.
Ama sem sentir (...)
Sem esperar (...) ⁴²,

sem nos inquietarmos para onde o amor nos conduz: à felicidade, à morte, a algum lugar.

Amor, diz ela, é deixar-se levar, deixar fluir, sem tentar aprisionar o que é amado, nem aprisionar-se nele. A recomendação é que não nos identifiquemos com finito, mas, buscando o infinito, amemos o imperecível, o que permanece o mesmo, apesar do fluir.

O tema reaparece nos poemas XV, XVI e XVII ⁴³ quando Cecília diz:

“Não queiras ser (...) a Eternidade é muito longe.
dentro dela tu te moves, eterno.
Sê o que vem e vai” ⁴⁴.

Este é o caminho proposto pela grande tradição, que fala pela voz de Cecília: “Este é o caminho de todos os que virão” ⁴⁵; é o caminho sem pressupostos, para que possamos ser “o de todos os caminhos” ⁴⁶, fazendo-nos “à imagem do mar” ⁴⁷. E ainda:

Não há mundos nem caminhos
Para o que é maior que os caminhos
E os mundos. (...)
Circulas em todas as vidas
Pairas sobre todas as coisas (...) ⁴⁸.

O tema reaparece nos poemas XX, XXI, XXII, quando a poetisa recomenda que o discípulo se volte para si mesmo, identificando-se com o que vem de longe e no qual fim e começo coincidem. Sugere que se volte para a totalidade, que é sempre a mesma e sem mudança, que o homem comum não pode apreender ⁴⁹: a mutação eterna e a imobilidade são o mesmo.

Os homens comuns oferecerão ao discípulo riquezas, beleza, amor; perguntarão por sua alma (poemas XIV, XVII, XVIII); rugirão de dor, temor e desejo ⁵⁰.

⁴² Id., *ibid.*, p.1411-1412.

⁴³ Id., *ibid.*, p.1414-1415.

⁴⁴ Id., *ibid.*, p.1414, poema XV.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p.1412, poema X.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p.1417, poema XVIII.

⁴⁷ Id., *ibid.*, poema XXII.

⁴⁸ Id., *ibid.*, p.1416.

⁴⁹ Id., *ibid.*, p.1416-1417.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p.1414,-1416.

Mas o discípulo, que renunciou a tudo – pois alcançou a perspectiva da totalidade – vê com os olhos da sabedoria, apreendendo o segredo da unidade entre o visível e o invisível. Assim, recusa tudo, toda posse, porque sabe que está sempre em tudo: “Sem forma. Sem termo”⁵¹ mostrará ao homem comum apenas a curva do seu voo⁵². Cecília diz a quem busca o caminho da sabedoria:

“Sê o que renuncia

Altamente:

Sem tristeza (...) sem orgulho”⁵³,

e assinala o resultado da grande renúncia:

“Verás o que vias:

Mas (...) verás melhor”⁵⁴.

Os últimos poemas, que encerram o livro, ecoam o percurso da sabedoria perfeita: após a contemplação maravilhada do sensível, a atuação no mundo – embora sempre conservando o distanciamento que permite a compreensão da totalidade una – a última etapa a ser cumprida é a do *renunciante*, a daquele que por amor à totalidade, tudo abandona e se retira, identificando-se com a divindade, na contemplação extática.

Dois modos de conceber a sabedoria, presentes na obra de Cecília: na vertente grega, pela afirmação do valor da razão, presença do deus em nós; na vertente indiana, pelo desapego e pelo amor, identificação com a totalidade divina.

Nas duas tradições, a complementaridade entre o visível e o invisível, a contemplação de unidade do todo, a afirmação de convertibilidade dos contrários.

Na poesia de Cecília, herdeira dessas duas tradições, o contemplar encantado do esplendor do mundo dá lugar, finalmente, à renúncia, que oferece ao caminhante a inscrição na totalidade e no fluir identificado com o eterno.

A existência assim percebida está além dos opostos: vida e morte, dor e alegria. Alcança a perfeita liberdade, mencionada na *oferenda* que abre os *Cânticos* e que de certo modo sintetiza todo o percurso do discípulo.

Na poesia de Cecília Meireles, a música dos versos está associada a uma forma de ver que convida a trilhar uma via ascensional, como os antigos mestres da sabedoria propuseram. Para ela, o dizer em versos exprime um contemplar que permite

⁵¹ Id., *ibid.*, p.1414 (poema XIV).

⁵² Id., *ibid.*, p.1415(poema XVII).

⁵³ Id., *ibid.*, p.1418 (poema XXV).

⁵⁴ Id., *ibid.*, p.1419 (poema XXVI).

apreender a vida sob o aspecto da eternidade: como caminho que conduz ao próprio centro, à liberdade. Nos *Cânticos*, contemplação e sabedoria são tecidas juntas, exemplificando essa nota dominante de seu poetar. Os *Cânticos* são caminhos.

A PINTURA DE PAISAGEM NA POESIA DE NUNO JÚDICE: PARA UMA LEITURA GNÓSTICA E GEOPOÉTICA DO MUNDO

Egídia Souto

Instituto de Filosofia - Universidade do Porto.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto

(351) 226 077 100 | ifilosofia@letras.up.pt

Resumo: É uma paisagem teatro do mundo - onde dialogam essencialmente filosofia, religião e pintura - que o poeta Nuno Júdice tenta alcançar. O sujeito poémático testemunha as metamorfoses pelas quais vai passando o cosmos. Estar no mundo, em harmonia com este, pressupõe uma nova filosofia onde a paisagem é mais filosófica e poética que geográfica - palimpsesto de todos os possíveis.

O poeta, num eixo geo-poético e pluridisciplinar, cria uma paisagem que nasce de uma cosmologia criativa e de uma natureza inabitada e elegíaca, sublimada muitas vezes pelo quadro. Não será a pintura de paisagem um caminho para a perfeição? Ou talvez uma resposta para o lugar do ser no mundo, numa absoluta fusão do corpo com o poema? Ou será a pintura de paisagem uma contemplação do eu à espera da revelação?

Palavras chave: Paisagem, poesia, pintura

Abstract: It is a landscape theater of the world - where dialog is essentially philosophy, religion and painting - that the poet Nuno Júdice tries to reach. The "sujeito poémático" witness the metamorphosis which goes through the cosmos. Being in the world, in harmony with this, assumes a new philosophy where the landscape is more philosophical and poetic than geographical - palimpsest of all possible. The poet, into an axis geo-poetic and multidisciplinary, creates a landscape that is born of a creative cosmology and a soulless nature and elegiac, sublimated many times by the framework.

Is the landscape painting a path to perfection? Or perhaps a response to the place of being in the world, an absolute fusion of the body with the poem? Or will be the landscape painting a contemplation of the self awaiting for revelation?

Key Words: Landscape, Poetry, Painting.

Nuno Júdice é uma das vozes poéticas mais significativas da literatura portuguesa desde os anos setenta. Na sua obra a paisagem e particularmente a pintura de paisagem são fundamentais como afirma o próprio:

A minha relação com a natureza é determinante para o nascimento do poema, e isso tem a ver com a memória das estações, o clima. Mas o mais importante é o lado de transformações e variedade da paisagem¹.

É uma paisagem teatro do mundo - onde dialogam filosofia, religião e pintura - que o poeta Nuno Júdice tenta alcançar desde a *Noção de Poema* (1972). A paisagem metamorfoseada que o poeta nos dá a ler, é um espelho da realidade. Como se pode ler em *As Máscaras do Poema* (1998) :

Vemos então que a metáfora exige a presença de um contexto duplo: o de uma realidade, que se refere ao sujeito e transporta uma relação inconsciente desse sujeito como no seu todo ou em parte; e o de uma outra cena, em que uma peça destacada desse real vai sofrer uma outra designação, introduzindo um elemento de estranheza na percepção do real pelo sujeito. (AMP, 65)

Perante estas afirmações coloca-se a questão de compreender, na senda de Novalis, Heidegger, Kant e Edmund Burke, a transformação do sujeito através da paisagem. Mas de que forma é que o poeta transforma por seu turno a paisagem? Não será a pintura um caminho para o absoluto ? Ou será uma contemplação do eu à espera da revelação? Para responder a esta problemática, a minha leitura, à luz dos conceitos de *ekphrasis*, concederá uma grande importância ao lugar sagrado que atravessa toda esta obra. Tomarei como linha diretiva a “géopoética” defendida por Kenneth White. Trata-se não apenas de alcançar perspectivas geográficas, artísticas ou filosóficas mas sim de caminhar, de traçar e calcorrear rotas que incluam o mundo, os homens e os lugares. Kenneth White refere que: « La géopoétique, basée sur la trilogie éros, logos et cosmos, crée une cohérence générale – c’est cela que j’appelle « un monde »².

Ora a paisagem que nós dá a ler e a ver Nuno Júdice aproxima-se de um certo panteísmo espinosiano no sentido em que esta surge como símbolo de reencontro com o sublime e o cosmos. E isto num ponto de vista que procura ascender às zonas de obscuridade do homem face si mesmo à procura de “explicações da vida” levando-

¹ N. Júdice, “Escrever para prolongar a vida”, entrevista com Egídia Souto, *Palavra em Mutação*, Porto, Novembro 2001/Abril 2002, nº 0, p. 41- 44.

² Cf Kenneth White no Instituto de Geo-poética. Disponível no site: <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>, (consultado em maio 2014).

nos a pensar no que Heidegger designava por *dasein*. Como se pode ler nestes versos de *Estado dos Campos*:

*O que corresponde ao reconhecimento do mundo, ou
aquilo que, para uns, é uma explicação da vida,
está contido nessa dimensão da natureza que nos é
inacessível (...) (EC, 24-25).*

Antes de me debruçar em exemplos concretos de ecfrais onde veremos inventariadas paisagens impressionistas e românticas começo por expor algumas noções de “paisagem”, a nível histórico. Michel Collot, um dos nomes mais significativos da geografia literária considera que « le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et la culture, de la géographie et de l’histoire, de l’intérieur et de l’extérieur, de l’individu et de la collectivité, du réel et du symbolique »³. Se, antes do século XIX, a noção de paisagem é pouco empregue e significa um país, e uma porção de espaço, hoje este conceito é interdisciplinar. Em Portugal, foi em 1567 que surgiu pela primeira vez com o nome de *paugagem*, numa referência na quarta parte de *Crónica do Sereníssimo Senhor Rei D. Manuel* de Damião de Góis⁴. No entanto é principalmente na época romântica que a paisagem se torna grande produtora de emoções e de experiências subjetivas como constata a historiadora Diana dos Santos⁵. O gosto pela natureza e pelo sublime desenvolveu-se a partir do século XVIII em Inglaterra e Alemanha e é em torno desta estética que nos reunimos hoje. Pois para Nuno Júdice é primordial o retorno, quase metafísico, à natureza numa conceção de Schelling que implica um sistema que reúne Natureza e espírito com o intuito de atingir o absoluto ⁶. Com efeito, convém pensarmos numa experiência de paisagem que abranja o ponto de vista do sujeito. Michel

³ Michel Collot, *Les Enjeux du Paysage*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1997, p. 5.

⁴ Damião de Góis, *Crónica do Sereníssimo Senhor Rei D. Manuel*, Coimbra, Na Real Officina da Universidade, 1790. Acessível no site da Biblioteca Nacional de Coimbra: <http://almamater.uc.pt/> (consultado em abril 2015).

⁵ “Na esfera da história das artes plásticas portuguesas, a paisagem assume um carácter totalmente independente com o romantismo e posteriormente com a vigência da estética naturalista [que se assume em Portugal ao mesmo tempo da emergência do Impressionismo em França], constituindo os trabalhos de Tomás da Anunciação e Alfredo Keil os precursores deste espírito representativo. António da Silva Porto e Marques de Oliveira anunciam a Portugal as conquistas que o Naturalismo consegue relativamente à pintura de paisagem: na opção por este género, a natureza deverá sentir-se através do temperamento de cada um, sem preconceitos estéticos de beleza. O chamado sentimento lírico da natureza é agora o interesse da composição. É neste contexto, de consolidação da aceitação do Naturalismo em Portugal, que surge Carlos Reis”. Diana Gonçalves dos Santos, « Carlos Reis e o Culto da Paisagem: Impressões Lumínicas e Cromáticas da Natureza », *Boletim Electrónico Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte*, N.º3, Porto, 2006, disponível no site: <http://www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/DianaSantos.pdf>. (consultado em 2015), p. 2.

⁶ Frederich Schelling, *Idées pour une philosophie de la nature* (1797), Paris, Ellipses, 2000.

Collot defende que : « [le paysage] n'est pas de l'ordre du visible, ni de la signification logique. Comme en poésie, il produit une signifiante inséparable du jeu des signifiants et difficilement définissable, comme le sens du paysage est indissociable de ses qualités sensibles »⁷.

O que nos leva a afirmar que em poesia a paisagem é moldada em função do olhar do sujeito que interioriza o que vê tornando-se assim um estado de alma. O poeta, enquanto espectador, projeta-se por seu turno na paisagem que é uma “estratégia de concretização”⁸ como defende Rosa Maria Martelo.

Numa entrevista de 1996 Nuno Júdice, fala das suas influências, e da forma como entrou em contato com a cultura alemã especialmente com a música e a pintura de *Casper David Friedrich*⁹.

Foi nos anos 80, fase mais filosófica da sua escrita segundo o autor, que este se interroga sobre a relação entre homem e mundo mas também sobre *ut pictura poesis*. Mas, já em 1972 estas questões estão presentes. Vejamos o poema « A Praia de Tourgeville » escrito a partir do quadro que o poeta viu em 1968¹⁰ numa viagem ao sul de França. Note-se que a epigrafe influencia o leitor, estamos perante uma *ekphrasis* crítica¹¹ que nos leva a pensar desde logo na transformação da paisagem por parte deste pintor impressionista.

*“BOUDIN, Eugène - Pintor do ar livre.
do céu e do mar foi o primeiro a procurar fixar
os aspectos de constante transformação da natureza.” (PR, 63)*

⁷ M. Collot, *La Poesie Moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 2005, p. 6 e p. 40.

⁸ Rosa Maria Martelo, *A sombra transparente- leitura de poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011, p. 148.

⁹ “Uma das vias foi a pintura, sobretudo a de Casper David Friedrich, a que encontro referências em poemas que escrevi em finais de 60. Outra foi o interesse por alguns temas, ambientes e personagens alemães: o suicídio romântico (Werther, Kleist e outros), nevoeiros bálticos, Luís II da Baviera...[...]” in N. Júdice, “Breve subsídio de carácter técnico”, *A Phala*, nº 48, Abril/Maio, 1996, p. 134.

¹⁰ N. Júdice faz referência à importância da pintura já nos primeiros livros “[...] logo no meu primeiro livro, *A Noção de Poema*, a pintura serviu de contraponto a alguns poemas que têm como ponto de partida quadros de Matisse, Dunnoyer de Segonzac, Eugène Boudin, vistos numa viagem ao sul de França em Julho de 1968”. N. Júdice, « a bela irlandesa », *Relâmpago*, nº 23, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2008, p. 122.

¹¹ Michel Rifaterre, “*L'illusion d'ekphrasis*”, *La Pensée et l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, PUV, 1994, p. 211-212.



Eugène Boudin, *La Plage à Tourgéville-les-Sablons*, 1893, huile sur toile, Londres, coll. National Gallery.

A descrição do sujeito poemático é minuciosa, como se estivéssemos dentro da paisagem.

*Na orla do mar, manchas negras e nítidas, um grupo de mulheres
contempla, em silêncio, em religiosa veneração, a espuma embranquecida
das ondas que rebentam. Não longe de terra, e até à linha das falésias,
a leve impressão do voo das gaivotas, aves marinhas, sombras velozes sobre
o branco escurecido das velas (...)*

*Já em terra, no canto inferior
esquerdo, um homem desatola um carro atrelado – parece imóvel.
(...)*

*Este procurando,
na rigorosa imobilidade dos tons, o movimento natural da paisagem.
não precisou de psicologia, não recorreu à imaginação e ao sonho.
não imitou - reconstruiu um ambiente, perfilizou um horizonte.*

(PR, 63)

Aos poucos, e como é pratica corrente em Nuno Júdice, passa-se de uma *ekphrasis* clássica para uma « *ekphrasis* literária »¹², para retomar a terminologia de Riffaterre. Ou seja são as emoções e os comentários do sujeito que contempla que são realçadas. Leia-se os versos: « *Revejo o pintor ao ar livre, pintando este quadro* ». Existe de facto um elo de comparação entre o pintor e o sujeito quando se lê os seguintes versos: *não precisou de psicologia / [...] não recorreu ao sonho / não imitou – reconstruiu um*

¹² *Ibid., ibidem.*, p. 212.

ambiente [...]. Ora é exatamente o que faz o poeta; reconstruir cenários para de seguida criar o poema.

Digamos que se passa de uma paisagem real para uma paisagem imaginária como demonstram estes versos de um outro poema: « *Às vezes, um verso transforma o modo como/se olha para o mundo; as coisas revelam-se/ naquilo que imaginação alguma vez as supôs [...]*, (PR, 641).

Para Nuno Júdice, a natureza é um espetáculo de luzes, sombras, mistérios e interrogações. As paisagens - praias, mar, ruínas não são senão pontos de passagem e mutação. O poeta na senda do romantismo, vê o sentido do mundo. E ver é já interpretar. Se este vê o sentido também se apercebe da sua própria finitude face à grandiosidade do horizonte que o subjuga pela sua força isotópica, o que não deixa de lembrar a “revelação” de que nos falava Teixeira de Pascoaes:

Avisto sempre, na paisagem, uma forma concreta ou revelada e outra, a revelar-se vagamente. É assim o nosso rosto: um rosto: um desenho e um esboço, a imagem definida a indefinir-se numa expressão mistério¹³.

O Homem está só face ao «movimento do mundo», para retomar o título de um livro de Júdice publicado em 1996. Da ausência nasce a inquietação *unheimliche*¹⁴. Nuno Júdice começa o poema «*um conceito de Freud*», de *A Condescendência do Ser*, referindo esta teoria ao referir a «inquietante estranheza»¹⁵. Este sentimento evoca a categoria kantiana do sublime. O poema responde a isso:

unheimliche, a intraduzível inquietação ; e se o movimento dos planetas se fixasse nesse balanço de verso, em ritmo de enjoo de barco? E me trouxesse o rosto que em vão fixei para que, num canto sem tempo essa imagem se confundisse com outras, futuras ou passadas, [...]. Esta obsessão é, na verdade uma obsessão que não consigo resolver [...]. (CS, 318)

O poema anuncia a «unheimliche»¹⁶ freudiana e a dificuldade de se fixar num sentimento o que cria assim uma angústia e certa frustração.¹⁷ «*um conceito de Freud*», testemunha esta obsessão e o medo do vazio. Tudo não é senão desejo “rosto”, “em vão” (v.4), que vem da memória do tempo e deste rosto familiar. Freud considerava que «l’inquiétante étrangeté sera cette sorte de l’effrayant qui se

¹³ Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal*, Lisboa, Edições Europa, 1937, «prólogo 1», s/p.

¹⁴ S. Freud, *L’inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1978, p.163, 165-164

¹⁵ *Ibid.*, *ibidem.*, p. 165.

¹⁶ *Ibid.*, *ididem.*, p. 165.

¹⁷ *Ibid.*, *ibidem.*, p. 163-164.

rattache aux choses connues depuis longtemps et de tout temps familières »¹⁸. No poema esta estranheza “a intraduzível inquietação” (v.1) traduz parte do estado sentimental na qual o sujeito se encontra. Nuno Júdice, tenta alcançar o *kairos*¹⁹ num momento primordial ligado à infância.

Saliento um aspecto biográfico me que parece importante para perceber esta obsessão do litoral. O poeta nasceu na Mexilhoeira Grande, nesse Algarve onde a terra é bordada pelo azul e ao qual ele volta em todos os livros. Este primeiro mar²⁰ da infância vai tornar-se o arquétipo de uma génese poética.

*Nasci numa casa de onde se via o mar, e sobretudo de onde se ouvia o mar quando o vento soprava de sul a sueste, nas noites de infância, quando eram os campos e campos até ao mar sem os muros de betão que depois se foram construindo quando o turismo tomou conta da natureza. Julgo ter sido esse contacto que me ensinou a escrever. O ritmo da minha linguagem poética tem muito que ver com o ritmo binário das marés, e o verso levado ao limite, tal como o poema que procura a linha do horizonte, nasceram de uma relação que nunca se quebrou com o mar. Aprendi a conhecê-lo como se conhecem os cães: pode ser manso, e de súbito enraivecer-se, ou pode comportar-se com uma agressividade que obriga a um cuidado, a passar de lado, ou a esperar que passe a sua fúria. Há mares perigosos [...] de que não convém aproximarmo-nos; outros podem ser domados; e outros são dóceis e familiares.*²¹

Na poesia judiciana não será o mar uma via gnóstica? Permitindo assim o caminho para o conhecimento e para o encontro do eu. O que me leva mais uma vez a pensar esta questão à luz de Teixeira de Pascoaes:

A origem perde-se no mistério do passado, embora se projete no presente. A infância acompanha-nos até à velhice; e ao mesmo tempo, espreita-nos de longe, como encantada numa névoa matutina. O fruto sabe a flor; e a raiz aparece-me na extremidade da folha, a tingir-se de verde num banho azul. E porque a origem persiste, no ser é que ele se conserva enigmático ou fechado na semente²².

Para percebermos esta “origem enigmática” vejamos a obra de Casper David Friedrich e o poema “Solidão”:

Um mar rodeia o mundo de quem está só. É

¹⁸ *Ibid.*, *ibidem.*, p. 157.

¹⁹ *Kairos* significa, segundo a conceção grega, o instante que, por oposição ao Cronos, é intemporal. É o instante da ação e da reação. Para Aristóteles, «Le mélancolique est l'homme du *kairos*, de la circonstance». Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Payot, Rivages, 1988, p. 88.

²⁰ Falamos aqui do mar dos primórdios pois o poeta alude com frequência aos mares que ele atravessou, o mar do Norte, o Atlântico, o Mediterrâneo e o Pacífico.

²¹ N. Júdice, « Continuamos no cais », *Revista Única, Expresso*, 23 de outubro de 2010, p. 92.

²² Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal*, Edições Europa, 1937, p. 184.

o mar sem ondas do fim do mundo. A sua água é negra; o seu horizonte não existe. Desenho os contornos desse mar com um lápis de névoa. Apago, sobre a sua superfície, todos os pássaros. Vejo-os abrigarem-se da borracha nas grutas do litoral: as aves assustadas da solidão. «É um mundo impenetrável», diz quem está só. Senta-se na margem, olhando o seu caso. Nada mais triste para além dele, até esse branco amanhecer que o obriga a lembrar-se que está vivo. Então, espera que a maré suba, nesse mar sem marés, para tomar uma decisão. (PLI, 21).



Casper David Friedrich, *Monge à beira-mar*, 1808-1810, huile sur toile, Alte Nationalgalerie, Berlin.

De facto não há uma referência explícita entre o poema e a tela. O poema ressalva a finitude do homem que pensa frente ao mar “*sem ondas do fim do mundo* » e é este verso que faz eco ao monge do quadro de Frederich²³ com a solidão e a « água negra » que sugere a morte. Mais uma vez estamos confrontados com esta estética da

²³ Lembremos que este pintor é referido ao longo da obra judiciana nomeadamente nas diferentes capas dos livros como é o caso em *O movimento do Mundo*, Lisboa, Quetzal, 1996.

projeção do homem melancólico e sem raízes depois da morte de Deus²⁴. Neste litoral tenebroso tudo parece estar condenado a desaparecer: «*as aves assustadas da/solidão.*» (v.6). Lembremos que:

*o seu horizonte não existe. Desenho
os contornos desse mar com um lápis de
névoa.*

Veja-se ainda que o sujeito poético esboça a « bruma » romântica, tornando-se ele mesmo prisioneiro de uma paisagem que o absorve. O quadro «Monge à beira do Mar» de Friedrich deixa pressentir esta carga emotiva “*até que esse branco amanhecer que o obriga a lembrar-se que está vivo* » (v.9-10). Sem dúvida «*É um mundo impenetrável*». Resta-nos saber se trata do mar, do quadro ou da personagem que está só à espera: *Então, espera que a maré suba,/nesse mar sem marés, para tomar uma decisão* (v.7). Estranhamente, este mar estagnado e sem marés situa-se longe do agitado e tenebroso litoral português. No entanto, ele pode operar como uma metáfora do homem português. Se virmos de novo o quadro notamos que: céu, terra e mar tocam-se. Somos os espectadores de uma paisagem fora do tempo, sem geografia nem contornos.

Não se tratará de atingir o estado celeste o *stimmung* romântico ? Perante isto e para concluir resta-nos colocar uma última hipótese não será este quadro e este género de pintura mais filosófico do que pictórico ? E isto se pensarmos nas palavras de Goethe:

«Le début et la fin de toute activité artistique est la reproduction du monde autour de moi au moyen du monde en moi [...] »²⁵.

Termino com a leitura deste excerto de Júdice escrito a partir do pintor romântico Jonh Constable:

*Entro no seu mar; [...]
por entre os teus seios; e aprendo a navegação [...]
Então, esvazio a paisagem de tudo que não sejas tu [...].
Com esta chave, abro os caminhos
do teu rosto;
e fechas-me em ti, para não saíres de mim.*

²⁴ Novalis define já desde 1798 a estratégia do romantismo: « Le monde doit être romantisé. Ainsi on retrouvera le sens originel. [...] Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un sens mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet, un éclat d'infini : je les romantise.» Novalis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, vol. 2, p. 66.

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *To Jacobi, 21 August 1774*, Hamburg, *Goethes Briefe/ Christian Wegner*, 1962, p. 28.

«A baía de Shorem com Maria Bickell e uma cabeça de rapariga, vista de costas, talvez Emma Hobson» (EC, 124-125)

A paisagem é sempre um pretexto para a viagem. O ato de “esvaziar a paisagem” de “abrir caminhos” e de se fechar em alguém ou algo constitui um gesto simbólico de um sujeito que procura sempre comungar com a arquitetura cósmica que é mundo. Aspirando, desta feita, à fusão do corpo receptáculo com o “Todo” para que paisagem e Homem não formem senão um ser que transcenda a própria essência.

Bibliografia (Nuno Júdice: Corpus principal)

JÚDICE, Nuno, *As Máscaras do Poema*, Lisboa, Árion, 1998.

_____, *Poesia Reunida 1967-2000*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.

_____, *Cartografia de Emoções*, Lisboa, Dom Quixote, 2001.

_____, *Pedro, Lembrando Inês*, desenho de Graça Morais, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

_____, *O Estado dos Campos*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

_____, *As Coisas Mais Simples*, Lisboa, Dom Quixote, 2006.

_____, *A Matéria do Poema*, Lisboa, Dom Quixote, 2008.

Corpus complementar:

_____, « Escrever para prolongar a vida », entrevista com E. Souto, *Palavra em Mutação*, Porto, Novembro 2001/Abril 2002, nº 0, p. 41- 44.

_____, « Continuamos no cais », *Revista Única, Expresso*, 23 de outubro de 2010, p. 92.

_____, “Breve subsídio de carácter técnico”, *A Phala*, nº 48, Abril/Maio, 1996, p. 134.

_____, « a bela irlandesa », *Relâmpago*, nº 23, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2008, p. 122.

Bibliografia geral

ARISTOTE, *L’Homme de génie et la mélancolie*, Payot, Rivages, 1988.

COLLOT, Michel, *La Poesie Moderne et la structure d’horizon*, Paris, PUF, 2005.

_____, *Les Enjeux du Paysage*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1997.

FREUD, Sigmund, *L’inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard.

GOETHE, Johann Wolfgang, *To Jacobi, 21 August 1774*, Hamburg, Goethes Briefe/ Christian Wegner.

GÓIS, Damião de, *Crónica do Sereníssimo Senhor Rei D. Manuel*, Coimbra, Na Real Officina da Universidade, 1790. Acessível no site da Biblioteca Nacional de Coimbra: <http://almamater.uc.pt/> (consultado em 2015).

MARTELO, Rosa Maria, *A sombra transparente- leitura de poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2011.

NOVALIS, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975. PASCOAES Teixeira de, *O Homem Universal*, Lisboa, Edições Europa, 1937.

RIFATERRE, Michel, “L’illusion d’ekphrasis”, *La Pensée et l’image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, PUV, 1994.

SANTOS, Diana Gonçalves dos, « Carlos Reis e o Culto da Paisagem: Impressões Lumínicas e Cromáticas da Natureza », *Boletim Electrónico Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte*, N.º3, Porto, 2006, disponível no site: <http://www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/DianaSantos.pdf>. (acessível em 2015), p. 2.

SCHELLING, Frederick, *Idées pour une philosophie de la nature* (1797), Paris, Ellipses, 2000.

WHITE, Kenneth: <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>, (consultado em maio 2014).

UMA FILOSOFIA DO AMOR NA POESIA DE EUGÉNIO TAVARES

Elter Manuel Carlos

Universidade de Cabo Verde - Uni-CV

Praça António Lereno - Praia, Santiago - Cabo Verde CP 379C

(238) 3340200 | reitoria@adm.unicv.edu.cv

Resumo: O presente estudo apresenta uma reflexão sobre a filosofia amorosa presente na poesia de Eugénio Tavares. Exímio poeta, escritor, jornalista e compositor, Eugénio Tavares (1867-1930) nasceu na Ilha Brava, Cabo Verde. Poeta do amor, bem expresso no seu bilinguismo, Eugénio Tavares soube, mediante uma versatilidade insólita, reconhecer o valor da língua Cabo-verdiana e da língua de Camões na formação da cultura literária e do imaginário socio-cultural cabo-verdiano. *A sabedoria do amor* conduziu, então, o nosso poeta a encontrar caminhos alternativos; caminhos que clamaram a cabo-verdianidade sempre procurando nesta aventura da experiência humana do sentido. E é nesta medida que pretendemos, neste ensaio, indagar sobre a dimensão filosófica do amor na poesia de Eugénio Tavares, conscientes de que a grande obra que é a sua poesia mede-se pela grandeza e permanência temporal dos seus questionamentos: a grande poesia transporta sempre uma dimensão filosófica, visto que, apesar da singularidade de cada poeta e dos mundos que cria, comporta questionamentos de índole universal.

Palavras-chave: Amor, Filosofia, Poesia.

Abstract: This study presents a reflection on the loving philosophy present in the poetry of Eugénio Tavares. Eminent poet, writer, journalist and composer, Eugénio Tavares (1867-1930) was born in Brava Island, Cape Verde. Poet of love and expressed in its bilingualism, Eugénio Tavares heard by an unusual versatility, recognize the value of the Cape Verdean language and the language of Camões in the formation of literary culture and socio-cultural imaginary Cape Verdean. The Wisdom Love led then our poet to find alternative ways; paths that cried out Verdeanness always looking for this adventure of the human experience of sense. And it is to that extent that we intend, in this essay, inquire about the philosophical dimension of love in the poetry of Eugénio Tavares, aware that the great work that is his poetry is measured by the greatness and temporal permanence of their questions: great poetry transports always a philosophical dimension, since, despite the uniqueness of each poet and worlds that creates, includes universal nature of questions.

Keywords: Love, Philosophy, Poetry.

*Ca tem nada na es bida
Más grande que amor
Se Deus ca tem medida
Amor inda é maior (...)*

Eugénio Tavares, *Morna Força de Crecheu*

*Amor e poesia, quando concebidos como fins e meios do viver, dão plenitude de sentido
ao “viver para viver”.*
Edgar Morin (2005).

Reflexão Preliminar

O presente estudo apresenta uma reflexão sobre a filosofia amorosa presente na poesia de Eugénio Tavares. Exímio poeta, escritor, jornalista e compositor, Eugénio Tavares (1867-1930) nasceu na Ilha Brava, Cabo Verde. Filho de mãe cabo-verdiana e de pai português, tendo ficado órfão de mãe logo à nascença e de pai 4 anos depois, Eugénio Tavares foi criado pela sua madrinha, Eugénia Medina, e pelo padrinho, o médico José Martins Vera Cruz, tendo sido o amor uma *presença real* na sua infância. Terá sido, talvez, este amor originário que se germinou, mesmo sem a presença dos pais biológicos, que estimulou Eugénio Tavares a fazer do amor o tema central da sua excelsa obra poética, uma ideia que está bem traduzida nas palavras do poeta: «...entre as minhas infelicidades não faltou essa suprema de eu ter aberto os olhos na vida ao mesmo tempo que ela (a minha mãe) fechava os seus no sono eterno»¹. Mas, apesar desta infelicidade inicial, continua Eugénio: *veio a ter «por milagre da bondade humana, parentes, pais, amor, tudo! Tudo, com origem no amor; nada, com origem no sangue!»*².

Poeta do amor, bem expresso no seu bilinguismo, Eugénio Tavares soube, mediante uma versatilidade insólita, reconhecer o valor da língua Cabo-verdiana e da língua de Camões na formação da cultura literária e do imaginário socio-cultural cabo-verdiano. Os seus textos, em diversos géneros literários, apresentam várias influências, onde se pode destacar o romantismo e o classicismo renascentista. O poeta legou ao Povo cabo-verdiano e aos outros cultores da língua de Camões um autêntico património espiritual que se traduz na nossa experiência linguística, histórica, estética e artística. Compositor de belas mornas, escritor de várias peças de teatro, distinto poeta, cultor de uma prosa sedutora, sem desmerecer a riqueza dos

¹ Enunciado extraído do *Jornal-revista Artiletra / de Educação, Ciência e Cultura* Ano XXIV Nº 122 / 123 Maio / Junho de 2014, Pág. IX . Este número do *Jornal-revista Artiletra* é dedicado ao Poeta Eugénio Tavares.

² TAVARES, 1999: 91.

seus contos e crônicas, Nhô Eugénio, como era sobejamente conhecido na Brava, manifesta-se como um espírito criador multifacetado que, nos distintos mundos que da sua pena se brotou, verte o ímpeto de um *eros* da linguagem, dessa *erótica da interpretação* de que nos fala Roland Barthes³.

E é assim que, desabrochando uma monumental obra poética, de apurado valor estético, vertendo a epopeia sentimental da cabo-verdianidade, Eugénio Tavares destaca-se como personagem exemplar da cultura cabo-verdiana⁴. Mas, também, das outras culturas de língua portuguesa. Indissociável de Deus, mas também do mar e da ilha, da viagem e da emigração, o amor advém como tema primordial da sua criação poética. E é pelo amor enquanto ápice norteador do existir que se manifesta a marca filosófica da sua poesia, sem esquecer a prosa poética, os contos e as composições musicais que marcam indelevelmente o Povo cabo-verdiano como povo de mornas e saudade. *A sabedoria do amor* conduziu, então, o nosso poeta a encontrar caminhos alternativos; caminhos que clamaram a cabo-verdianidade sempre procurando nesta aventura da experiência humana do sentido. E é nesta medida que pretendemos, neste ensaio, indagar sobre a dimensão filosófica do amor na poesia de Eugénio Tavares, conscientes de que a grande obra que é a sua poesia mede-se pela grandeza e permanência temporal dos seus questionamentos: a grande poesia transporta sempre uma dimensão filosófica, visto que, apesar da singularidade de cada poeta e dos mundos que cria, comporta questionamentos de índole universal. E o Amor, desmedido e transbordante, muitas vezes pautado por um certo sofrimento (que em Eugénio se explica pela ausência da pessoa amada)⁵, é

³ BARTHES, 2008.

⁴ Essa Exemplaridade explica-se pela sua criação literária (pondo em evidência as dimensões estética e histórica da língua cabo-verdiana), mas também pela sua actividade cívica como jornalista e defensor de causas sobre a justiça. E é nesta linha que Eugénio foge (exila) para a América, disfarçado e vestido de mulher, sob pena de ser preso no âmbito da conjuntura política colonial da época. Uma história, além de trágica, engraçada. A forma como este poeta descreve o trajecto nos seus poemas e na sua prosa é exemplo de genialidade e criatividade de um Homem que, não obstante a dimensão da sua dor, permaneceu activo no seu sentir e no seu pensar, em suma, dedicando um amor desmedido ao seu Cabo Verde, valorizando as nossas duas línguas.

⁵ Em Eugénio, o sofrimento não significa amor ao amor, o amor enquanto ideia somente. O caso do amor de Eugénio por Kate é exemplar quando se refere ao sofrimento amoroso e ao medo que traz o desejo de amar. Na sua estadia no Mindelo, Eugénio Tavares, com 18 anos de idade, acaba-se por apaixonar por Kate, jovem norte-americana, em excursão com o pai. Entretanto, este não aprova o namoro entre os dois jovens e parte de iate para a América, surpreendendo o poeta. Eugénio, afirma Artur Viera (2007: 97) «*perscruta o horizonte desesperado, e produz a célebre canção “Mar Eterno”*». José Neves Vicente, um jornalista, escritor e investigador cabo-verdiano, dedicou um pequeno livro, um conto, intitulado de «*Ms. Kate – Um Amor de Eugénio Tavares*». Este conto, retratando este episódio verídico que aconteceu na vida de Eugénio Tavares, acaba por entrelaçar a realidade e a ficção, ajudando o leitor a imaginar como teria sido este amor entre Eugénio e Kate.

presença real na sua poesia, interrogando e clamando o leitor da arte literária a presentificar na sua vida vestígios desta leveza e tranquilidade motivada pelo amor, mormente nos tempos hodiernos onde o *amor* vem ganhando a configuração daquilo a que Zygmunt Bauman denomina de *amor líquido*⁶.

Nestes termos, o *mundo da obra* poética de Eugénio Tavares, e vê-lo-emos mais adiante, poderá funcionar como impulso cativante e enobrecedor para a regeneração do amor enquanto *presença real* no espírito do homem e da mulher do século XXI, bem como cativa-los a aproximarem-se de Deus mediante uma experiência mística fundamental. No fundo, a sua poesia manifesta-se como forma de fazer clamar ao *amor* num mundo onde o humano é cada vez mais subjugado à lógica de linguagens unidireccionais e instrumentais, linguagens que resvalam o humano numa consequente *fragilidade ontológica*, restando-lhe, como dizia Paul Ricoeur, apenas a *força da sua palavra*⁷. Essa palavra, anunciada e pronunciada, sempre movida pelo amor foi, a nosso ver, o desígnio de Eugénio Tavares, ele que fez da sua existência, ainda que confrontada pela constante inquietação face à experiência do limite, um autêntico acto de procura de amor. Se a dor fez de Eugénio o *seu refúgio*, a *sua catedral* (para utilizar uma expressão de Artur Vieira), não se pode esquecer que, no amor, o poeta criou um *mundo místico* desejoso de plenitude⁸. O amor como desejo, motivação e sentimento impulsionador de uma vida que, condignamente, procure um sentido que a explique na sua plenitude: e é aí que entra Deus, sempre indissociável desse amor regenerador de vida.

Ainda que o nosso foco de análise se concentra no recorte poético⁹, temos a plena consciência de que o tema do Amor encontra-se presente em outros géneros literários por Eugénio cultivados, nomeadamente nas suas composições musicais, destacando as mornas *Mal de amor*, *Mar eterno*, *Hora di bai*, *Morna de aguada*, *Força*

⁶ BAUMAN, 2004. Refere-se aqui a insegurança que vivemos hodiernamente a nível individual, social política, onde a ausência de estabilidade e segurança é cada vez mais marcante. Bauman nos dá uma lição sobre o facto de o homem contemporâneo demonstrar uma certa incapacidade de afirmar laços, permanecendo e resvalando tudo na lógica do descartável e da rapidez do tempo. Na verdade, o amor pela causa, pelo próximo, pelo cônjuge, enfim, o amor em geral fragmentou-se. Parece que o egoísmo contemporâneo fala mais alto. Ora, nesta lógica, Eugénio Tavares, pela criação estético-literária e pela ação cívica que desenvolveu em prol de Cabo Verde (que também fez-se obra), é um exemplo paradigmático do amor, não só ao seu país, mas também, ao amor entre dois seres humanos que procuram projectar-se na existência, tendo a presença de Deus como fundamental. Logo, o amor em Eugénio é um Amor total.

⁷ RICOEUR, 1993: 71.

⁸ VIEIRA, 2007.

⁹ TAVARES, 1996. Ora, para este estudo baseamos na complexa recolha de poemas, contos e teatro elaborada por Félix Monteiro e organizada por Isabel Lobo, publicado em 1996.

de cretcheu, Despedida, Morna de Nha Santa Ana, etc., bem como nos contos, no teatro e na prosa. Procuramos, sempre que necessário, insistir no valor temporal dos questionamentos presentes na obra deste ilustre poeta e compositor. Entre outros textos que versam sobre a temática do amor em Eugénio, revela-se fundamental, para este estudo, o ensaio de Gabriel Mariano intitulado de *“Amor e Partida na Poesia Crioula de Eugénio Tavares ou a Inquietação Amorosa”*. Este brilhante ensaio do escritor e crítico literário, Gabriel Mariano, destaca-se como uma das reflexões mais profundas sobre o amor na poesia de Eugénio Tavares, chegando mesmo a esclarecer a comparação do amor na literatura ocidental (que influenciou o amor em Eugénio), destacando, simultaneamente, as peculiaridades de um amor crioulo e tropical de que Eugénio é um poeta exemplar.

Somos sensíveis a reconhecer Eugénio Tavares como um poeta que soube antecipar, projectar e construir mundos, tendo sempre o amor como caminho. E daí, o conceito e a vivência do amor em Eugénio ser de enorme complexidade, comportando um sentido filosófico visível, não só porque o amor é tema pensado por inúmeros filósofos, de que Platão é um dos exemplos paradigmáticos, mas, também, pela forma como coloca e vivencia à questão do amor. Um amor que de Deus provém e a Ele se retorna, embora *este Amor seja maior do que o próprio Deus*. Daí que Eugénio é digno de ser considerado, sem qualquer margem para dúvidas, um dos melhores escritores cabo-verdianos de todos os tempos, bem visível pela forma como a sua pena soube traduzir a alma do Povo de Cabo Verde em várias manifestações de sentido, pela sua personalidade multifacetada que dominou com mestria a língua cabo-verdiana, reconhecendo-a, mesmo em tempos sombrios, plasticidade estética e valor histórico-social.

A Dimensão Filosófica do Amor em Eugénio Tavares

Se o tema do amor emerge como central na poética Eugeniana, parece-nos irrecusável compreender como o amor por ele vivenciado e idealizado transcende a mera relação entre os amantes, uma relação onde o amor conduz à benevolência e ao desejo de querer bem a pessoa amada, para se inscrever no horizonte mais amplo da ilha natal e da Terra-mãe, do seu Povo e da sua cultura, tendo sempre presente Deus como elevação espiritual, fonte e origem do amor. E esse amor à Terra-mãe inscreve-se no *desejo de não partir*. O sujeito quer permanecer na sua terra. *Não quer partir:*

Expressa o poeta da Brava: «*Hora de bai / Hora de dor / Já'n q'ré / pa el ca manche! / De cada bêz / Que 'n ta lembrâ / Ma' n q' ré / Ficâ 'n morrê!*»¹⁰.

Eugénio faz mostrar que a partida, para ele, tem o sentido de morte. Mas, o regresso, tem o sentido de ressurreição. Logo, simbolicamente, trata-se de morrer para salvar a vida. De morte como possibilidade de renascimento. E daí, num outro poema onde transparece claramente a cultura da corporeidade do nosso povo (e daí o seu amor chamar-se *crecheu* – um amor cabo-verdiano), Eugénio mostra-nos como o *corpo que é escravo vai*, mas no regresso junta-se com *a alma que fica*. A alma que é viva fica! Canta o poeta na morna “*Morna de Despedida*”: «*Corpo catibo / Bá bo que é escrabo / Ó alma bibo / Quem que al lebabo?*»¹¹. No fundo, a procura de liberdade é notável. O corpo, ainda que idealmente, poderá separar-se da alma e emigrar-se (ou exilar-se). Já a alma, permanece presa nas suas raízes. E é apenas no regresso que se dá esse reencontro. O corpo funde-se na sua *própria* alma (própria tem o sentido de *identidade*, cultura). Ou seja, o corpo re-encontra-se com a Terra natal: sua alma¹². O amor deixa, então, de ser meramente um amor entre o homem e a mulher que se amam para passar a ser, também, um amor entre este(s) e a sua Terra: sua alma. Daí este amor prender-se com a própria ideia de justiça, de uma justiça centrada na liberdade, onde, pelo amor à sua Terra, o sujeito é capaz de lutar com a arma da palavra e da acção cívica. E é neste sentido que Eugénio Tavares acaba por materializar um exemplo paradigmático daquilo a que Paulo Ferreira da Cunha, num brilhante estudo, apelida de uma *filosofia da justiça na poesia cabo-verdiana*¹³.

A forma complexa como Eugénio Tavares concebe o amor é um exemplo vivo da complexidade temática do tema, pois tratando-se de um conceito bastante polissémico, o amor não se reduz à mera dimensão conceptual. Aliás, é por isso que não existe (e não parece possível existir) uma definição consensual sobre o que é o Amor. Talvez seja mais fácil argumentar sobre a sua carência no mundo hodierno, onde o pensamento de Eugénio Tavares aparece, sem dúvida, como exemplar e inspirador, do que sobre a sua definição, embora, contraditoriamente, falar sobre algo parece exigir, em primeiro plano, a sua própria definição.

¹⁰ TAVARES, 1999: 115.

¹¹ TAVARES, 1999. 115.

¹² Ver o capítulo sobre “*Poética da Criação Pictórica: Pensamentos com o Quadro Resistência de Kiki Lima*”. A relação /dimensão narrativa entre os dois quadros “*Chegada animada*” e “*Partida*” do pintor cabo-verdiano Kiki Lima poderá manifestar-se como exemplo concreto dessa relação corpo-alma na poesia de Eugénio Tavares.

¹³ FERREIRA DA CUNHA, 2013.

A dificuldade de definição e captação do centro de irradiação do amor poderá ser explicado no facto de o amor chegar mesmo a incluir, segundo a mensagem bíblica, a própria transcendência absoluta: “*Deus é Amor*” (I, João I, 18)¹⁴. A Filosofia, a Teologia, a Psicologia, a Biologia, a Cosmologia, a Arte, a Sociologia, a História, têm uma palavra a dizer, não esgotando, mesmo assim, o amor em nenhuma destas leituras, nem tampouco no somatório das mesmas. O amor, devido a sua dimensão transcendente, escapa a qualquer tentativa de definição cabal. Transcende a mera dimensão sensível e inclinação natural para se inscrever (e nota-se vivamente este aspecto em Eugénio Tavares) na interioridade dos sujeitos implicados, na sua intimidade com Deus. Pois, em Eugénio, o amor é o caminho para se chegar à Deus.

Retomando a nossa linha de pensamento sobre a abrangência do termo amor, torna-se fundamental trazer para o debate as suas principais raízes. As próprias raízes do amor acabam por traduzir essa complexidade. As raízes *Grega* e a *Judaico-cristã ou bíblica* aparecem como as duas principais matrizes do amor na Cultura Ocidental¹⁵. De uma *força cósmica e antropológica*, a primeira, à uma *característica divina essencial* que tem no homem o seu objecto, a sua imagem e o seu reflexo, a segunda, o amor manifesta-se nas suas dimensões matriciais. *Eros* e *Ágape*, duas linhas de força que surgem, se aproximam, se combatem, se distanciam, oferece-nos como campo de compreensão do conceito de amor¹⁶, se bem que, Eugénio Tavares, ao conceber o amor como algo criado por Deus e, simultaneamente, condição para alcançar o reino de Deus, parece mais próximo de *Ágape* do que *Eros*, embora dando-lhe, naturalmente, a tonalidade cabo-verdiana de um amor tropical, bem representada na palavra *Crecheu*:

*Crecheu más sabe,
É quel que é de meu.
El é que chabe
Que abrim nha ceu...*¹⁷

¹⁴ ANTUNES, (s/d).

¹⁵ ANTUNES, 1997.

¹⁶ É assim que, quanto ao *Eros Grego*, nota-se já em Hesíodo e nos Órficos, essa força poderosa que domina os elementos do Universo (deuses e homens), bem como força poderosa contrária ao ódio, que se manterá em Empédocles, unificando os quatro elementos – ar, água, terra e fogo – da desagregação que os levara o ímpeto contrário. Por seu turno, Platão, dará ao amor uma força antropológica impar, o que viria a ser posteriormente retomado por Aristóteles, os Estoicos e, principalmente, os Neoplatónicos (ANTUNES, 1997).

¹⁷ TAVARES, 1996: 11. *Crecheu* tem o sentido cabo-verdiano, de um amor tropical, embora com influências Ocidentais, onde o *Ágape* parece sobrepor-se ao *Eros*.

De origem predominantemente helénica, *Eros*, realidade humana e cósmica que traduz uma fundamental finitude, assume quase desde os começos tripla função: *unitiva* e *fruitiva* em Homero e Hesíodo, assim como a *perfectiva* elaborada por Platão, um dos grandes teorizadores do amor no pensamento Ocidental, principalmente nos diálogos *Banquete* e *Fedro*. *Amor e beleza, amor e bondade, amor e unidade*, na perspectiva de Platão, correspondem-se e postulam-se¹⁸. E é assim que, em Platão, o amor é ascensional, pautado por uma *dialéctica ascendente* de movimento progressivo, sendo, assim, uma aspiração ao *belo* e ao *bom*, portanto, ao absoluto. Já no que tange ao *Ágape*, situando-se contrariamente ao amor clássico, afirma o primado da *positividade*, da *vontade* e da *liberdade*, opondo-se a certas doutrinas ou atitudes¹⁹. De todo o modo, a história do amor no Ocidente é uma marca destas duas matrizes. Matrizes que, não obstante as suas origens em outras latitudes, manifestam-se a sua presença na cultura cabo-verdiana, essa cultura híbrida, fruto da interpenetração de valores oriundos de povos culturalmente diferentes, tendo nascido assim uma cultura singular com traços universais, onde se encontra diluída valores destes diversos povos e culturas que participaram na sua formação social. E é neste sentido que a cultura cabo-verdiana acaba por transportar os efeitos tanto da matriz tropicalista como das matrizes judaico-cristã e greco-latina²⁰.

Aliás, o ensaio de Gabriel Mariano acima supramencionado, ao eleger como tema, “*Amor e Partida na Poesia Crioula de Eugénio Tavares ou Inquietação Amorosa*”, traz à reflexão as principais diferenças entre o amor na literatura ocidental e na literatura cabo-verdiana, deixando revelar as influências do amor ocidentalmente concebido na nossa cultura crioula. Nestes termos, diz-nos o escritor e crítico literário que:

*Essa poesia em crioulo permite ao estudioso a pesquisa do modo como certos motivos essenciais do lirismo medieval e renascentista europeus se inseriram no corpo de ideias e sentimentos, integradores da personalidade cultural cabo-verdiana, e puderam, familiarmente, ser veiculados por um instrumento linguístico de criação extra-europeia, como é o crioulo*²¹.

Ora, pelo que se pode compreender pelo exposto, parece-nos impossível enquadrar o Amor no nosso ilustre poeta e compositor, Eugénio Tavares, ele que não deixa de ser

¹⁸ ANTUNES, 1997.

¹⁹ ANTUNES, 1997.

²⁰ «*Alicerçada numa matriz tropicalista, mas também judaico-cristã e greco-latina, a cultura cabo-verdiana possui características singulares e universais, polarizada em dois extremos que lhe dão cunho de universalidade*» SPINOLA, 2004: 15.

²¹ MARIANO, 1991: 125.

«um grande místico do amor [que] exalta, enaltece e chega a divinizar o amor com uma intensidade visível à primeira leitura»²², sem se recorrer a estas influências universais presentes na nossa Cultura. Naturalmente que o amor em Eugénio, um amor crioulo – o *Crecheu*, tenha peculiaridades do seu espaço geográfico – a ilha, a Nação em construção, a emigração e o exílio, sem esquecer as peripécias de um amor de Eugénio por Kate, um amor que *acabou por morrer antes de nascer*, tendo marcado profundamente a sua vida. Em suma, fala-se num amor que traz as marcas da singularidade do poeta e de seu espaço geográfico preñado de vicissitudes e de *situações-limite* que marcaram o seu pensamento e a sua ação moral e cívica²³.

É fundamental compreendermos ainda que, em Eugénio, o amor é algo de compartilhado. Trata-se de um amor onde o Eu (a identidade) se comunga com o Outro (a alteridade) mediante uma experiência mística fundamental. Trata-se de um amor total, baseado no respeito à alteridade da pessoa amada, um autêntico convite a juntos viajarem para o encontro com Deus. Mas sempre juntos, assim como as pombas quando se amam. Escutemos a voz de Eugénio no poema *As Pomba*:

*Eu amo as pombas mansas, amorosas,
Pousadas nos telhados, ou voando
Aos pares, como pétalas de rosas
Que o vento pelos ares vai levando.
As pombas quando se amam em casal!
Se o macho voa, a fêmea logo parte* ²⁴.

Ora, em Eugénio o amor conduz à salvação. Eleva os amantes à transcendência, sem no entanto, perderem de vista o plano da vivência sensível e concertado amor. Não é por acaso que sofrimento amoroso em Eugénio Tavares significa ausência física da pessoa amada, não sendo, na óptica de Gabriel Mariano, o amor em Eugénio cantado como,

ideia pura, separável do ente que o determina e que é seu objecto. Tão-pouco – continua Gabriel Mariano – *Eugénio canta a mulher independentemente de ser ou não amado*

²² MARIANO, 1991: 126.

²³ É curioso verificar que Eugénio Tavares, mesmo não tendo tido grandes estudos a nível académico, devido a extinção da Escola da sua Vila, conseguiu ser um grande escritor e poeta bilingue. Ainda que não tenha passado pelo Seminário Liceu de São Nicolau (assim como comprovam algumas fontes), veículo e difusor da cultura latina, como acontece com outros escritores e poetas, Eugénio Tavares revela-se num grande autodidata, graças à biblioteca da família Vera Cruz que cultivou desde a sua infância, bem como ao Padre António de Sena Barcelos (entre outras personalidades da época) que o terá ensinado e ajudado a terminar a instrução primária.

²⁴ TAVARES, 1996: 72.

por ela. Rigorosamente, Eugénio exalta o diálogo amoroso. Nele, o amor é um sentimento que exige reciprocidade, que só se actualiza em colóquio²⁵.

Pois bem, como se pode ver, em Eugénio, ainda que o amor seja criação divina e caminho para se chegar a Deus, o que lhe aproxima das concepções neoplatónicas²⁶ acerca do amor, não deixa de ser um sentimento recíproco e partilhado entre os amantes, distinto de qualquer esforço de *espiritualização da amada* como acontece com grandes místicos do amor, tais como Camões, Dante, ou Petrarca²⁷. A mulher, em Eugénio, não é comparada idealmente a uma semi-deusa sensivelmente intocável. E é, por isso mesmo, que Eugénio canta o seu *Crecheu*. Exige amavelmente a sua presença. Sua presença real. O seu *crecheu*, em vez de resumir-se a um plano abstracto e impessoal, abre-se a um plano concreto, dialógico e recíproco. E quando não é possível essa presença dialógica e recíproca entre os amantes, vem o sofrimento. Tal como canta o nosso poeta-compositor: «*Crecheu mas sabe / É quel / Que q' rem... / Se já'n perdel / Morte já bem...*»²⁸.

Ora, a ausência da pessoa amada, tendo o sentido de «*morte já bem...*», é sinónimo de sofrimento e de medo. Note-se aqui uma certa proximidade com Santo Agostinho, bem espelhada nas palavras de Hannah Arendt em “*O Conceito de Amor em Santo Agostinho*”, quando a filósofa refere-se ao facto de o amor em Agostinho transformar-se em medo:

«*As pessoas não têm dúvidas de que o medo tem apenas por objecto a perda do que amamos, se o obtivermos, ou a sua não-obtenção, se o esperarmos obter. Do querer possuir e do querer manter o desejo nasce o medo da perda*»²⁹.

Eugénio, um poeta crioulo, tem medo de não ter correspondência e presença sensível do seu *crecheu*. Não basta amar sem ser amado. A amar e ser amado é condição para se chegar a Deus, arquitecto do Amor. Como se pode daqui concluir, em Eugénio, o amor é condição da felicidade. Mas de uma felicidade compartilhada, uma felicidade que não se reduz a mera dimensão corporal. A felicidade abre-se a dimensão espiritual, capaz de aproximar as pessoas que se amam, de modo a poderem alcançar o reino dos céus. De modo a poderem ver *Nosso Senhor*:

Ó força de crecheu,

²⁵ MARIANO, 1991: 128.

²⁶ Ora, os Neoplatónicos não concebem Deus inferior ao amor. Embora a primeira vista parece que Eugénio concebe o amor superior a Deus, há sempre espaço para interpretarmos esse amor como o próprio Deus: *Deus é amor*.

²⁷ MARIANO, 1991: 132.

²⁸ TAVARES, 1996: 112.

²⁹ ARENDT, s/d: 18.

Abri'n nha asa em flor!
Dixa'n alcança ceu
Pa'n bá oja Nós Senhor,
Pa'n bá pedil semente
De amor coma es de meu,
Pa'n bem da todo gente,
Pa todo conché ceu^{30!}

O amor partilhado ascende ao Céu. Ascende à presença de Deus, sem, no entanto, diluírem-se (os amantes) em Deus esquecendo-se de si. Dessa unicidade que os dois formam no próprio amor. Eugénio deixa claro que o Amor, criado por Deus (pois, é *Deus que fazel, el câ condenal*) é maior que o próprio Deus³¹. Ainda que haja uma relação dialética entre Deus e amor em Eugénio, é interessante verificar que, «*Se Deus ca tem medida / amor inda é maior...*». Pode-se *perder a fé em Deus, mas nunca no amor*. Esta afirmação é tida como uma heresia na religião cristã. Escutemos como poética e sabiamente, o escritor Gabriel Mariano, aborda esta primazia do amor sobre Deus:

(...) Eugénio Tavares, atinge, insuspeitadamente, o supremo escândalo: O Amor é maior que Deus. (...) Magnífica Heresia: viril confrontação. O Amor absorve a própria divindade. Claridade Solar. Meio-dia em Caboverde³².

Pois bem, Deus pôs a ideia de amor no sujeito, permitindo-lhe amar e caminhar para Ele. Entretanto, o amor, acaba por ser maior que Ele. Que queria Eugénio comunicar com este muito citado verso? Com esta morna, “*Força de Crecheu*”, que acaba por ser uma espécie hino do nosso Povo? Será mesmo o amor maior que Deus? Não será que, Deus acaba por estar em primeiro plano ao colocar o amor no sujeito? Eugénio, assim como outros grandes poetas e pensadores, deixa espaço para contradições. Contradições que, pelas reflexões que alimentam, continuam sustentando o seu pensamento. E o mais desafiante é o convite que nos faz para cultivarmos este amor que Deus em nós colocou de modo a sentirmo-nos activos. E mais desafiante ainda é como convida o cabo-verdiano a amar a sua Terra-mãe. A sua Cultura. Assim como Eugénio amou, lutando contras as adversidades face a experiência do limite.

Bibliografia

³⁰ TAVARES, 1996: 72.

³¹ TAVARES, 1996: 72.

³² MARIANO, 1991: 134.

- ARENDR, H. (s/d). *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*, Lisboa: Instituto Piaget.
- BARTHES, R. (2008). *O Prazer do Texto*, SP: Perspectiva.
- BAUMAN, Z. (2004). *Amor Líquido - Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*, RJ: Zahar.
- CARLOS, E. M. (2013). "Literatura, Identidade e Alteridade: a Singularidade da Leitura de um Olhar Caboverdiano.", in Sales & Feldens (Orgs), *Arte e Filosofia na Mediação de Experiências Formativas Contemporâneas*, Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará.
- FERREIRA DA CUNHA, P. (2013). «Valores Juspolíticos Supremos na Poesia Caboverdiana em Demanda de uma Filosofia da Justiça de Cabo Verde», in Natário, M.C. (coord). *Geometria do Caos – Encontros Sobre Filosofia e Literatura*, Porto: Cultureprint.
- ANTUNES, M. (1997). «Amor», in LOGOS (1997) *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa: Ed.Verbo, Vol.I.
- ANTUNES, M. (1997). «Amor», in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Nem Martins; Ed.Verbo, Vol.I.
- MARIANO, G. (1991). *Cultura Caboverdiana – Ensaio*, Lisboa: Veja.
- MORIN, E. (2005) *Amor Poesia Sabedoria*, RJ: Bertrand.
- RICCEUR, P. (1993). «É importante manter, desde já, a dimensão política da educação», in Kechikian, A. *Os Filósofos e a Educação*. Edições Colibri : Paideia.
- SIMARD, D. (2006) «Educação e hermenêutica» in Carvalho, A.D. (coord) (2006). *Dicionário de filosofia da educação*. Porto: Porto Editora.
- ZAMBRANO, M. (1996), *Filosofía y poesía*, México: FCE
- Jornal-revista Arletra / de Educação, Ciência e Cultura* Ano XXIV Nº 122 / 123 Maio / Junho de 2014.
- SPÍNOLA, D (2004). *Evocações*, Praia: INBL, Vol. I.
- SOBRINO, G.R (2010). *Eugénio Tavares: Retrato de Cabo Verde em Prosa e Poesia*, SP: USP.
- TAVARES, E. (1999). *Eugénio Tavares – Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*, Recolha, Organização e Notas Biográficas de Félix Monteiro. Prefácio de Manuela Ernestina Monteiro, Praia: ICLD.
- TAVARES, E. (1996). *Eugénio Tavares – Poesia, Contos, Teatro*, Recolha de Félix Monteiro, Organização e Introdução de Isabel Lobo, Praia: ICLD.
- VIEIRA, A. (2007). *Eugénio Tavares – Palco de Dor e Amor (Teatro)*, IBNL: Praia.

ECOS DO SILÊNCIO: O PENSAMENTO DO POEMA DE DERRIDA E O MERIDIANO PO-ÉTICO DE CELAN (CELAN – HEIDEGGER – ADORNO – DERRIDA)

Fernanda Bernardo

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra

(351) 239 859 930 | gabdirector@fl.uc.pt

Resumo: Nascida no poema (M. Blanchot), mas rendida à matinalidade ensolarada das ideias e dos ídolos, a Filosofia terá duradoura e persistentemente esquecido a sua *proveniência* (Parmênides - Blanchot - Heidegger) – o desencontro terá, por isso, sido a mais recorrente modalidade da sua relação com a Poesia (Heidegger - Adorno - Celan). Porém, um verso de um poema de Celan - «*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*» - não só será portador da promessa de um «meridiano *po-ético*» para uma outra Poética, como atestará, para além da sua transversalidade (poemática) de princípio, o raro e feliz encontro na contemporaneidade entre Poesia e Filosofia no Pensamento de Derrida. É a (hipó)tese aqui perseguida.

Palavras-Chave – Pensamento, Filosofia, Poema, Celan, Derrida

Abstract: Born in the poem (M. Blanchot), but rendered to the sunny morgen of ideas and idols, Philosophy had lasting and persistently forgot its *provenance* (Parmenides - Blanchot - Heidegger) – hence, the meeting/clash had been the most recurrent modality of its relationship with Poetry (Heidegger - Adorno - Celan). However, a verse of a Celan's poem - «*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*» - will not only carry the promise of a «*po-et(h)ic meridian*» for another Poetic, as it will attest, behind its in principle (poematic) transversely, the rare and happy encounter in contemporary between Poetry and Philosophy in Derrida's Thought. It is the (hypo)thesis here pursued.

Key-Words - Thought, Philosophy, Poem, Celan, Derrida

«Il ne s'agit plus depuis longtemps d'économie esthétique,
il s'agit du plus essentiel : il s'agit de direction.»
Paul Celan, *Le Méridien*, tr. Jean Launay, n. 31

«Seul, très seul sur une ligne – un vers»
Jacques Derrida

Não posso não começar por declarar aqui à partida que falarei *a partir* da filosofia – de facto, na escuta do título que aqui nos reúne, «*Poesia e Filosofia*», o meu ouvido inclinou-se de imediato para a apelativa ressonância do «e» - «*Poesia e Filosofia*» -, e portanto para a modalidade da *relação* existente entre estas duas áreas do pensamento e do discurso, que são a «*Poesia*» e a «*Filosofia*», no (muito) hipotético pressuposto de princípio de uma plena e absoluta delimitação identitária entre ambas. É que a reflexão em torno da modalidade da *relação* existente entre Filosofia e Poesia não implica menos atentar também no tremor da identidade daquilo que é nomeado por estes dois nomes, nem na sua possível transversalidade de princípio.

Uma modalidade relacional que pensarei *a partir* da Filosofia, inevitavelmente, repensando-a e à própria Poesia na sua mútua *proveniência*, uma vez que, se é certo existir pensamento em todas as áreas do discurso e dos saberes, a Filosofia é, porém, o lugar ou a área disciplinar a partir de onde, *não sem risco, é certo*¹, se interroga não só a modalidade de uma tal *relação*, mas também a modalidade da identidade das instâncias nomeadas e envolvidas nessa *relação*: a Poesia, por um lado, a Filosofia, por outro. Uma *relação* que raramente, muito raramente mesmo terá sido feliz.

Com efeito, raramente foram felizes as relações da Filosofia com a Poesia, ela que na narrativa da história da filosofia ocidental que, homogénea e hegemonicamente, nos é contada dela terá, no entanto, nascido. Maurice Blanchot (1907-2003) é uma das vozes que, na contemporaneidade, no-lo lembra.

Lembra e lembra-nos Blanchot² que, o que cantava já no canto de Xenófanés (570 - 460 a.c.) - um aedo errante que ia de terra em terra vivendo dos seus cantos e que, com Heraclito (550 - 480 a.c.), Platão (427 - 347 a.c.) integrava na sua galeria d' «os Velhos» -, o que cantava, pois, já no canto de Xenófanés, o principal representante da Escola Eleática, lembro, seria já o *pensamento* – a saber, uma palavra inclinada para *a*

¹ Jacques Derrida adverte e alerta: «Recorda a pergunta: “O que é...?” (*ti estí, was ist..., istoria, episteme, filosofia*). «O que é...?» chora a desapareição do poema – uma outra catástrofe. Ao anunciar o que é tal como é, uma pergunta saúda o nascimento da prosa.», J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, trad. Osvaldo Silvestre, (Coimbra : Angelus Novus, 2003), 10.

² Cf. M. Blanchot, *A Besta de Lascaux*, trad. Silvina Rodrigues Lopes (Lisboa : Edições Vendaval, 2003), 35 ss.

escuta da ressonância da origem, que recusava as lendas dos deuses, que implacavelmente interrogava e *se* interrogava a si mesma, de modo que, aqueles que escutavam esta *palavra inaugural próxima* de uma origem em despedida, *sempre em retirada*, «assistiam a este acontecimento muito estranho»: a saber, «*o nascimento da filosofia no poema.*»³

Um nascimento que se reiterará e como que se certificará no *Poema* de Parménides (540 - 470 a.c.)⁴ – um nascimento que, latamente, isto é, na generalidade da história da Filosofia que nos é contada, data paradoxalmente também o seu esquecimento: data também o momento do esquecimento da Filosofia do seu próprio nascimento no poema. De facto, do ponto de vista do legado determinante da história da Filosofia, o *Poema* de Parménides é também o momento a partir do qual, e duradoura e persistentemente, a Filosofia esquece a sua *proveniência* e a sua *movência*, o seu próprio *nascimento no poema*, assim esquecendo este no começo de si própria – talvez como a condição quase-transcendental de si própria. E, na matinalidade ensolarada das ideias e dos ídolos, é, *ipso facto*, o momento do seu duradouro desencontro com a Poesia – antes mesmo, pois, de em *A República* (392 b - 395 b) Platão a vir a expulsar da *polis* (o que, a meu ver, não é propriamente negativo para a Poesia...).

É que, apesar da subtileza e da acuidade da *escuta heideggeriana*⁵ do fragmento III do *Poema* de Parménides, segundo o qual «o mesmo é ser e pensar»⁶ - isto porque, para Heidegger⁷, o pensar é o pensar (e o envio) *do* ser tido pela «transcendência pura e simples» -, nele já se fazem ouvir as *rodas turbilhonantes*⁸ que, determinante e insistentemente, terão conduzido o espanto, inerente à Filosofia⁹, à circularidade tecno-metodológica da dialéctica e à garra da palavra e/ou do conceito na sua doentia paixão auto-imunizante pela *unidentidade*, e pela identidade e pela unidade,

³ Ibid., 36.

⁴ Parménides, *Poema*, trad. José Cavalcante de Souza (Paris: Farândola, 1993).

⁵ Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, trad. A. Becker e G. Granel (Paris : PUF, 1988), 222 ss.

⁶ Parménides, *Poema*, *op. cit.*, p. 27

⁷ Veja-se nomeadamente, M. Heidegger, *Carta sobre o Humanismo*, trad. Arnaldo Stein (Lisboa: Guimarães Ed., 1973), 42, 76-77.

⁸ «O eixo nos meões emitia som de sirena / incandescendo (era movido por duplas, turbilhonantes /rodas de ambos os lados), quando se apressavam / a enviar-me / as filhas do Sol, deixando as moradas da Noite, / para a luz, das cabeças retirando com as mãos os véus.», Parménides, *Poema*, *op. cit.*, p. 25.

⁹ «Mas não imagino que alguma vez se tenha podido pensar e dizer, nem que fosse em grego, “democracia”, antes do rolar de alguma *roda*. [...] rotundidade de um movimento giratório, redondez de um retorno a si [...]», J. Derrida, *Vadios*, trad. Fernanda Bernardo, Hugo Amaral e Gonçalo Zagalo, (Coimbra: Palimage, 2009), 54.

pela identidade una, pela representação e pela totalidade – ou não lembre também Heidegger, em «Der Fehl heiliger Namen, Zu Denken als Weg», nomeadamente, que «o poderio (*Herrschaft*) da dialéctica de qualquer espécie (*jeglicher art*) fecha o caminho à essência do caminho (*verstellt den Weg zum Wesen des Weges*)»¹⁰ – um (a) caminho (a metáfora do pensar e/ou do pensamento (poético) para Heidegger (*der Wegscharakter* ou *der Dichtungscharakter des Denkens*), que, na evocação de um fragmento de Novalis, também salienta o ímpeto nostálgico (*Heimweh*) da Filosofia¹¹ que por todo o lado deseja estar em casa), um (a) caminho, dizia, pois, no qual e ao longo do qual, para Heidegger, tem lugar o interminável duelo entre o Poeta (*Dichter*) e o Filósofo-Pensador (*Denker*), entre a Filosofia e a Poesia (*die Dichtung*): um duelo que se assemelharia a duas paralelas que, paradoxalmente, deveriam cruzar-se, algures, e deixarem uma na outra uma *marca* deste seu cruzamento *a caminho*. *Marca* que seria a assinatura do seu encontro no labor do seu *deixar ser* (*sein lassen*) ou do seu dar à luz a «verdade do ser» (*lichtender Entwerfen der Wahrheit*), ou do seu «*pôr-em-obra*» o ditado da «verdade do ser»¹² no crepúsculo do poema.

Então, partindo do princípio de que, como Heidegger advoga, a dialéctica *de qualquer espécie* (*jeglicher art*) «fecha o caminho à essência do caminho» (caminho que, para este filósofo, tanto define o pensar poético (*Dichtungscharakter des Denkens*) como o pensar fiel ou rememorante e reconhecido (*Denken/Andenken*) contra o pensar tético-metafísico), então, dizia, *se se* lograr determinar que a dialéctica e, por conseguinte, o registo metodológico-conceptual da Filosofia, indiferente ou alérgico à Poesia ou ao carácter poético do pensamento (*der Dichtungscharakter des Denkens*), não se inaugura apenas com Platão (com a dialéctica onto-gnosio-lógica de Platão, que, como sabemos, condena o poeta como imitador e o expulsa da *polis* (*Rep.* 395 a), onde deveria reinar o Filósofo) nem culmina apenas na conclusão da *Ciência da Lógica* de Hegel (onde, no dizer de Heidegger, «o método do pensamento e o assunto

¹⁰ Cf. Martin Heidegger, «Der Fehl heiliger Namen, Zu Denken als Weg» in *Zu Denken als Weg, Gesamtausgabe*, vol. XIII, (Frankfurt am Main: F. W. von Hermann (ed), V. Klostermann, 1983), 235.

¹¹ Cf. M. Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la philosophie, Monde-Finitude-Solitude*, (Paris: Gallimard, 1992), p. 21.

¹² «Or, la pensée est poème (*Dichten*), et pas seulement au sens de la poésie et du chant. La pensée de l'être est l'ordre originel di dire poétique. En elle seulement, avant tout, la langue advient à la parole, c'est-à-dire à son essence. La pensée dit la dictée de la vérité de l'être. La pensée est le *dictare* originel. La pensée est le poème originel, qui précède toute poésie, et aussi tout poétique de l'art dans la mesure où celui-ci se fait œuvre dans la sphère de la langue. Tout poème, en ce sens plus large aussi bien qu'au sens plus restreint de la poésie, est, de par son fond, pensée. L'essence poématique de la pensée sauvegarde le règne de la vérité de l'être.», M. Heidegger, «La parole d'Anaximandre» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. Wolfgang Brokmeier, (Paris : Gallimard, 1962), p. 396.

(*Sache*) que lhe é próprio chegam a ser expressamente idênticos»¹³), mas existe *já* e está *já* a operar no *Poema* do próprio Parménides (figurada pelas rodas do carro que conduziam «as filhas do Sol para a luz» da verdade desde o *Poema* de Parménides até ao círculo hermenêutico de Heidegger), então *poder-se-á talvez advogar que o desencontro da Filosofia com a Poesia data do momento do seu próprio nascimento no «poema»*, datando desde então assim também a sua desatenção à sua *proveniência* e, portanto, ao seu limite sempre agente: ou seja, ao murmúrio sem fim de um passado *absoluto (ab-solus)*, de um passado que nunca foi presente, de um passado imemorial in-finitamente apelante e sempre ainda *por vir* que a terá ditado e que, a cada passo, ela esquece - ou a que, o mais das vezes, é intolerante - e pretende presentificar, representar, configurar e apropriar. Numa palavra, onto-teo-logizar, esquecendo ou suspendendo e parando (*ananké stenai*) a subtil in-finitude do seu movimento e, portanto, do seu por-vir. É a minha *hipótese* aqui!

Não há talvez *obra* – poética, filosófica, artística, ou outra ... - que não seja a ruína mais ou menos gloriosa¹⁴ ou o despojo ardente resultante da escuta laboriosa e atenta do murmúrio desta imemorialidade que, *de cada vez*, leva a *dizer* sem jamais se deixar, ela própria, *como tal* dizer, assim enlutando para sempre todo e qualquer *dito*. Ferindo-o e adensando-o pelo rumor secreto desta imemorialidade *sempre em retirada sempre em investida*. E, com o fim (enlutado) da *origem* plena assim decretado, a qual apenas aparece no vinco ou na dobra do seu traçado ou da sua repetição, é também o fim ou a abertura da própria *mimesis* e da própria *poiesis*. Bem como da própria *imago* – da iconografia ou da idolatria.

Atento à distinção heideggeriana entre origem e começo, Blanchot dirá que uma obra é sempre a cena de um combate entre dois momentos tão irreconciliáveis quanto irredutíveis – o momento da obra como *começo* e o momento do seu combate com a *origem* que, no seu rumor eternamente silencioso, a terá ditado e nela fará reinar para sempre o que Blanchot designa de «*désœuvrement*». «Desobramento». A própria auto-desconstrução da obra. Sempre a re-começar, ou composta por sucessivos e obsidiantes re-começares, sempre re-começante, uma obra é, de cada

¹³ Martin Heidegger, «Der Fehl heiliger Namen, Zu Denken als Weg» in *op. cit.*, p. 235.

¹⁴ Para a ruína na origem da obra de arte, veja-se, nomeadamente, Jacques Derrida, *Memórias de Cego*, trad. Fernanda Bernardo, (Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2010).

vez, o eco do contratempo¹⁵ deste silêncio vespéral salvaguardado como tal. Toda a obra porta em si a «ferida áfona» e, todavia, preenhe de «futuro» deste silêncio que, para sempre, ensombrará o seu traço – palavra, forma ou figura. Celan: «*Fala, também tu, / fala como o último a falar, / diz teu dizer. // Fala – / Todavia não separe do Sim o / Não / Dá à tua palavra também o sentido: / dando-lhe a sombra. // Dá-lhe sombra bastante, / dá-lhe tanta sombra / quanta em teu redor saibas derramada / entre / Meia-noite Meio-dia Meia-noite.*»¹⁶

Não obstante, apesar da veemência da crítica heideggeriana ao registo tecno-metodológico-conceptual ou metafísico da Filosofia, bem como ao registo iconográfico da arte em geral privilegiadamente repensado a partir do poema, apesar da distinção que o filósofo empreende entre origem e começo e entre Pensamento e Filosofia, e apesar também da subtileza hermenêutica da sua leitura do *Poema* de Parménides (em *Was heisst denken?*, nomeadamente); apesar, pois, de tudo isto, um dos mais trágicos e exemplares desencontros da Filosofia com a Poesia na contemporaneidade, e um dos mais desesperados e desesperantes diálogos do Poeta com o Filósofo¹⁷, terá justamente sido o protagonizado entre Martin Heidegger e Paul Celan¹⁸ – Celan o poeta judeu de língua alemã que escrevia no ângulo aberto em ferida do presente e que, sem nunca desselar o fundo de silêncio de onde se eleva o timbre de uma voz poética, dizia não ver qualquer diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema. É na (sua) «Carta a Hans Bender» (datada de 18 de Maio de 1960): depois de salientar a *idiomaticidade*, ou seja, a absoluta *singularidade* de

¹⁵ Para o *contratempo* deste *tempo de véspera e de vigília (ou messiânico)* como Filosofia e para a *epinoia* como *contratempo* da religião, veja-se J. Derrida, «Avances» in Serge Margel, *Le tombeau du dieu artisan*, (Paris: Minuit, 1995), 7-43.

¹⁶ É o poema «Sprich auch du» [«Fala, tu também»], que integra o livro intitulado *Von Schwelle zu Schwelle [De Limiar em Limiar]* de Paul Celan. Este poema integra a tradução bilingue (alemã/francesa), *De Seuil en Seuil*, na tradução de Valérie Briet (Ch. Bourgeois Éditeur, Paris, 1991, p. 104-105), bem como a tradução francesa de Alain Suied («11 Poèmes de Paul Celan» in *Kaddish pour Paul Celan*, Obsidiane e Alain Suied, 1989, p. 38). Em português, este poema integra a *Antologia Poética, Sete Rosas mais tarde* (Cotovia, Lisboa, 1993, p. 66-69), organizada, traduzida e introduzida por João Barrento e Yvette K. Centeno.

¹⁷ M. Heidegger e P. Celan encontraram-se pessoalmente por três vezes: em Julho de 1967, em Junho de 1968 e em Março de 1970.

¹⁸ Paul Celan acusará Heidegger de «falta de atenção» e registará a sua decepção, não só na sua tocante correspondência com Ilana Shmueli (em P. Celan, I. Shmueli, *Correspondance*, trad. Bertrand Badiou, Paris: Seuil, 2006, p. 152-165), mas também numa carta absolutamente essencial endereçada, mas nunca enviada, a Heidegger na qual o poeta alia a responsabilidade da poesia – e a poesia como responsabilidade – à responsabilidade do próprio pensamento filosófico: «Heidegger // ... que par votre comportement vous affaiblissez de façon décisive le fait de la poésie et, - j'ai l'audace de le penser – dans leur commune et grave prétention à la responsabilité, le fait de la pensée.», citado por Andréa Lauterwein, em *Paul Celan*, (Paris: Belin, 2005), 197.

um *timbre poético*, entenda-se, da «palavra de um único feita figura»¹⁹ dando uma nova língua à língua, *dando (língua) à língua*, Celan declara:

«Ofício – é coisa de mãos. E estas mãos, por outro lado, só pertencem a um indivíduo, isto é, a um único ser mortal que, com a sua voz e o seu silêncio, busca um caminho.

Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros. *Não vejo nenhuma diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema*. E não nos venham com o “*poiéin*” e coisas assim.»²⁰

Não vejo nenhuma diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema, eu sublinho – e sublinho com a intenção de salientar (aqui) como esta *linha* da Carta de Celan não só *como que* define «poema», o que deverá *talvez* entender-se por «poema» na sua indefinidade, como, fazendo-o, desenha o mais insistente *meridiano* da sua poesia, desenhando *ipso facto* também o inesperado e inaudito *meridiano* po-ético ou poemático que Celan traz à Poesia – à Poesia dos poetas cuja voz, para além de qualquer «*engagement*», se deseja o testemunho (vigilante e responsável, hiper-responsável) dos contratempos do seu tempo: uma voz que, como a de Lucile em *O Meridiano*, é uma «contra-palavra»²¹. Isto é, um testemunho de dissidência e de resistência²². E também de invenção.

Um *meridiano* atropológico²³ pelo qual, desconstruindo *mais de um* edifício filosófico, estético, poético, religioso e linguístico, se poderá talvez dizer que, *poeticamente*, há um antes e um depois de Celan: como tão justamente advoga Laurent Cohen, a obra poética de Celan «traça uma linha de partilha radical na crónica universal do poema»²⁴. Esta *linha* (o próprio *poema!*) é um *meridiano* para uma outra poética – para uma *po-ética*. Uma *po-ética* que *O Meridiano* (1960)²⁵, um texto super-elíptico

¹⁹ Paul Celan, «O Meridiano» in *Arte Poética. O Meridiano e outros textos*, trad. João Barrento e Vanessa Milheiro (Lisboa: Cotovia, 1996), p. 56: «Então o poema seria [...] linguagem, tornada figura, de um ente singular». Seguiremos aqui esta edição a par da edição francesa (Paul Celan, *Le Méridien & Autres Proses*, ed. bilingue, trad. Jean Launay (Paris: Seuil, 2002), em razão de esta nos permitir o acesso às importantes notas do esboço d' *O Meridiano*. Terá sido devido a esta concepção do poema que, como bem observa Yves Bonnefoy (in *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris: Galilée, 2007), a acusação e a difamação por plágio perpetrada por Claire Goll contra Celan o terá tão dolorosa e profundamente ferido.

²⁰ *Ibid.*, 66.

²¹ Uma «contra-palavra» [«Gegenwort»] figurada em *O Meridiano* pela voz de Lucile, «cega para a arte» da marioneta.

²² «Stehen!» / «De pé!», é a divisa desta resistência na poética celaniana que inscreve em cada poema o seu «20 de Janeiro» - veja-se, nomeadamente «Stehen, im Schatten» em *Renverse du Souffle / Atemwende*, bilingue, trad. Jean-Pierre Lefebvre, (Paris: Seuil, 2003), 21.

²³ «E assim o poema seria o lugar onde todos os tropos e metáforas querem ser levados *ad absurdum*.», P. Celan, *O Meridiano*, *op. cit.*, p. 59.

²⁴ Laurent Cohen, *Paul Celan*, (Paris: Jean Michel Place / Poésie) 67.

²⁵ Datado de 22 de Outubro de 1960, «O Meridiano» é o discurso de agradecimento de Paul Celan do Prémio Georg Büchner.

pontuado por um sem-número de «talvez», enuncia dando-nos a pensar o «poema» como um *caminho impossível*²⁶ a *caminho do impossível*²⁷. A *caminho do impossível* ou do outro *como outro*. Como absolutamente outro. Como separado (*ab-solus*) ou secreto. E, por isso, infinitamente desejado. Eis como Celan aí diz o «poema» - ele que, salientando o seu liame à vida de um vivente, também aí o diz uma «mudança de respiração»²⁸ (*Atemwende*) inscrita/*ex-crita* na língua e o caminho (léxico de Heidegger!) «de uma voz para um Tu»²⁹:

«O poema é só. É só e vai a caminho [*unterwegs*]. Quem o escreve torna-se parte integrante dele.

Mas, precisamente por isso, e portanto já aqui, não se encontrará o poema *no encontro* – *no segredo do encontro?* [*im Geheimnis der Begegnung?*]

O poema quer ir ao encontro de um outro, precisa desse outro, precisa de um interlocutor. Procura-o e promete-se-lhe [*es sprich sich ihm zu*].

Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema, que se encaminha para o outro, uma figura desse outro.»³⁰

U-tópica ou *po-eticamente* (e também aporeticamente) «definindo» o «poema» como um «a caminho para outrem», isto é, como a *bênção* de um *encontro secreto, datado e petrificado*³¹ entre duas singularidades ab-solutas, ou entre dois infinitos, na veemência do seu desejo de «inseparação absoluta»³², e portanto como a respiração³³ ou a expiração de *um* destino inscrito (*ex-crito*) nas cinzas³⁴

²⁶ É também como um *nome* e como uma *via impossível e do impossível* que Jacques Derrida *como que* «define» o «poema» contra a dominante tradição filosófica do poder e do possível (do *zoon logon ekhon* de Aristóteles ao *Mögen/ Vermögen* de Heidegger) - por exemplo, na entrevista «Hospitality, Justice and Responsibility: a Dialogue with Jacques Derrida» (in colectivo, *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, Richard Kearney e Marc Dooley (dir.), (London / New York: Routledge, 1998), 73): «A impossibilidade de encontrar a via é a condição da ética.»

²⁷ Cf. P. Celan, *O Meridiano*: «Meus Senhores e minhas Senhoras: encontro alguma coisa que me consola um pouco por, na vossa presença, ter percorrido este caminho impossível, este caminho do impossível. [*diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein.*]», *op. cit.*, p. 63 e 84 (na edição francesa).

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

³⁰ *Ibid.*, p. 57.

³¹ A *pedra* é também um dos nomes do poema na poética de Celan: «Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte.» - «A cada qual a palavra que cantou para ele, petrificando.», Paul Celan, «De limiar em limiar» in *Sete Rosas mais tarde. Antologia Poética*, Selecção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno (Lisboa: Cotovia, 1993), 69.

³² Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*, *op.cit.*, p. 8.

³³ Dizendo tanto o carácter vital da poesia como o seu registo pneumático e autobiográfico (*auto-bio-thanato-hetero-gráfico*), Celan citava amiúde uma frase-pensamento da mãe, segundo a qual «O que está no pulmão está também na língua».

³⁴ «Asche. / Ache, Asche. / Nacht. / Nacht – und – Nacht.» - «Cinza. / Cinza, cinza. / Noite. / Noite – e – noite. – Vai / para o olho, para o húmido.», Paul Celan, «Strette» in *Sprachgitter / Grille de parole*, trad. Martine Broda, (Paris: Ch. Bourgois Ed., 1991), 96.

incandescentes das palavras (*Aschenglorie*³⁵), terá seguramente sido um tal *meridiano po-ético* que, na sua pessoa e na sua obra poética, terá, por um lado, ditado o desencontro da Poesia com a Filosofia, nas figuras de Heidegger (em Todtnauberg e em Freiburg) e de Adorno³⁶, e terá, por outro lado, ditado o encontro da Filosofia com a Poesia nas figuras e nas obras de Emmanuel Levinas³⁷ e, sobretudo, sobretudo de Jacques Derrida, que *aqui* seguirei agora.

Como não pensar, de facto, que terá sido este *meridiano po-ético* que terá ditado a resposta de Celan, não só ao «colher» ou ao «reunir» (*Versammlung*) no brilho da verdade *aletheiológica* do *Legein* heideggeriano e do paganismo do seu enraizamento poético, mas também à pergunta de Adorno acerca de saber «como poetar depois de Auschwitz?». Eis, devidamente recolocada a pergunta de Adorno, a resposta de Celan:

«Nada de poemas depois de *Auschwitz*? (Adorno). Qual é a concepção do poema que se insinua aqui? A presunção daquele que tem o descaramento de dar conta de *Auschwitz* a partir da perspectiva do rouxinol ou da cantilena musical.»³⁸

E como não pensar que o *meridiano po-ético* de Celan, que tanto testemunha como promete a fundação de uma *po-ética*, é também a chave para a compreensão do seu «desencontro em Engadine» com Adorno? Um desencontro descrito no seu *Diálogo na Montanha* (1959)³⁹ a partir do «ser judeu» e da «judaização» (*Verjudung*) da poesia e pela poesia. Uma «judaização» que, numa importante nota do esboço d' *O Meridiano*, Celan define como «um devir diferentemente, como uma solidariedade-para-o-outro-e-o-seu-segredo»⁴⁰. Numa palavra, como um «aperto de mão», como um incondicional *para-outrem absoluto* na promessa de um devir humano – o modo como Emmanuel Levinas define a ética⁴¹ em termos de meta-ética, justamente. Isto é, em termos de uma relação ab-soluta com o ab-soluto, isto é, com o separado. Com o

³⁵ Paul Celan, «Aschenglorie» in *Renverse du Souffle*, ed. bilingue, trad. Jean-Pierre Lefebvre, (Paris : Seuil, 2003), 78-79.

³⁶ Adorno / Celan, *Correspondance*, tr. Christophe David, apresentação Joachim Seng, (Caen: NOUS, MMVIII).

³⁷ Veja-se E. Levinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, (Montpellier: Ed. Fata Morgane, 2002), que também cita os versos «*Ich bin du, wenn ich ich bin*» (em *De outro modo que ser*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 115) e «*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*» traduzido em francês, «*Le monde n'est plus, il faut que je te porte*» em *Sur Maurice Blanchot* (Montpellier: Fata Morgana, 1975), 72.

³⁸ «Pas de poèmes après *Auschwitz*? (Adorno). Quelle est la conception du poème qu'on insinue ici ? L'outrecuidance de celui qui a le front de faire état d'*Auschwitz* depuis la perspective du rossignol ou de la grive musicienne.», Paul Celan citado por Andréa Lauterwein em *Paul Celan*, (Paris : Belin, 2005), 160.

³⁹ Paul Celan, «O Diálogo na Montanha» em *Arte Poética*, *op. cit.*, p. 35-40.

⁴⁰ Paul Celan citado por Andrea Lauterwein em *Paul Celan*, *op. cit.*, p. 92.

⁴¹ «Je décris l'éthique, c'est l'humain en tant qu'humain.», E. Levinas, «Philosophie, Justice et Amour» in *Entre Nous*, (Paris : Grasset, 1991), p. 127.

absolutamente outro – ou secreto. A «judaização» da poesia, pela poesia, defendida por Celan no seu *Diálogo na Montanha*, é assim um testemunho vibrante da sua inspiração e da sua própria prática po-éticas – nelas se conjugam o «ateísmo» (em sentido levinasiano, isto é, em termos de separação, como um «ser» ou um existir a partir de si, na sua condição de criatura ou de mortal) a «unicidade» e a «eleição» de *uma voz poética*.

E como não notar também ainda que este título - para além de revelar a heterogeneidade da própria concepção poética a operar e plasmada na obra de Celan - *concentra* em si uma multiplicidade reunida de datas e de idiomas, de novos encontros e desencontros filosóficos e poético-literários? Não é, de facto, difícil escutar também neste título de Celan de 59, *O Diálogo na Montanha*, a ressonância das reminiscências hassídicas do Lenz de Büchner, da *Excursão na Montanha*, de Kafka, do Zaratustra de Nietzsche, do *Sermão na Montanha* do Novo Testamento e ainda do *Diálogo nas Montanhas* de Martin Buber, um dos principais representantes do Hassidismo e das Filosofias do Diálogo e também omnipresente na poética celaniana.

Mas o meridiano *po-ético* de Celan ecoará sobretudo, sobretudo no pensamento filosófico de Jacques Derrida que não distingue mais o *dizer* do *modo de o dizer*, pondo em cena o segredo de um encontro exemplar entre Filosofia e Poesia a partir do «poema» - a partir da *proveniência* comum da Poesia e da Filosofia do «poema», no dizer derridiano o «encantamento silencioso», a bênção⁴² vinda do outro, como a própria vinda do outro - ou ainda a «ferida áfona que de ti desejo aprender de cor»⁴³. Nestes termos, poema (que não a poesia, o poema sem poesia ou para além da poesia) seria a «bênção petrificada», isto é, discursiva ou liguajeiramente arquivada, do «segredo do encontro» - o que resta do que não resta mais: o próprio «poema» na sua condição de «*resto cantante*» («*Singbarer Rest*»⁴⁴) – ou de «Entrada de violoncelos / do lado de lá da dor»⁴⁵.

E este *meridiano po-ético* de Paul Celan ecoa sobretudo no último verso do poema «Grosse, Glühende Wolbung» [«Grande abóbada incandescente»⁴⁶], no sublime «*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*» que Jacques Derrida nos ensinou de cor e tem pela

⁴² «O poema chega-me, bênção, vinda do outro. Ritmo mas dissimetria. Nunca há senão poema antes de toda a *poiese*», J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, op. cit., p. 9.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Paul Celan, «*Singbarer Rest*» in *Renverse du Souffle*, op. cit., 34

⁴⁵ Ibid., p. 84-85 e ed. port. p. 129.

⁴⁶ Ibid., 113.

assinatura poética de Celan, pois, como o filósofo⁴⁷ sublinha, um verso pode «ilustrar» e determinar uma poética. Uma concepção poética. Tal como pode testemunhar um encontro – porque este verso é também o lugar do encontro entre Derrida e Celan.

Muito sucintamente, necessariamente, salientemo-lo: neste verso de Celan não ecoa poeticamente apenas o *pensamento* derridiano do mundo, da origem e/ou do fim do mundo, da dita subjectividade, da responsabilidade *po-ética* ou justa, da hospitalidade, da tradução, do luto e da invenção no seu insanável diferendo com a Hermenêutica heideggeriana e gadamariana, com o Dialogismo de Buber, o Criticismo de Adorno, a Psicanálise freudiana e a própria Meta-ética levinasiana. Não. Dizendo e dando a pensar tudo isto (em termos que não posso explicitar aqui por falta de tempo⁴⁸), este verso de Celan diz também (ainda e sobretudo) a singular incondicionalidade ou a singular impossibilidade do *pensamento* e do *poema* – do próprio *pensamento do poema* segundo Derrida: um pensamento do *experienciar*, do *portar*, do *suportar* ou do *carregar* (*porter, tragen*) o outro *como outro* - isto é, *em-si-fora-de-si*, no segredo da sua alteridade salvaguardada (*ich muss dich tragen*), alguém ou para além do mundo, à beira do fim ou do princípio do mundo - e do «*saber de cor*» - «*de cor*», quer dizer, antes ou para além e diferentemente do *ser* e do *saber*. Para além das bibliotecas do saber e das poéticas⁴⁹, que desarruma e/ou incendeia. «*De cor*» é também ainda uma das definições do «poema» - da própria «experiência poemática». Insinuando também a aporia do «poema», escreve Jacques Derrida em *Che cos'è la poesia?* - uma aporia também confessada pelo próprio Celan quando, em *O Meridiano*, distingue «poema absoluto» (que não existe, que não pode existir, mas a que cada poema aspira e pelo qual suspira) e «poema», dando a pensar este como o eco, a cinza, o testemunho ou a cicatriz daquele. Do tempo daquele - «*Steinhaube Zeit*»⁵⁰, dirá *Papoila e Memória*. A própria «mudança de respiração» esculpida no corpo da palavra – daí a palavra de Paul Celan: «Uma palavra – bem sabes:/ Um cadáver.»⁵¹:

⁴⁷ Jacques Derrida, *Séminaire, La bête et le souverain I (2001-2002)*, (Paris : Galilée, 2008), 302.

⁴⁸ Fernanda Bernardo, «Entre Nós.» in J. Derrida, *Carneiros*, trad. Fernanda Bernardo, (Coimbra: Palimage / Terra Ocre, 2008), p. 59-131.

⁴⁹ Cf. J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ P. Celan, «Empedernido tempo.» em «Dunkles Aug im September» em *Pavot et Mémoire*, ed. Bilinge, trad. Valérie Briet, (Paris: Ch. Bourgois, 1987), 48-49.

⁵¹ «Ein Wort – du weisst: / eine Leiche.» in Paul Celan, *Von Schwelle zu Schwelle / De Seuil en Seuil*, tr. Valérie Briet (Paris: Ch. Bourgois Ed., 1991), 86. Ed. port., p. 59.

«Assim desperta em ti o sonho de *aprender de cor*.», diz Derrida. «De deixares o coração ser atravessado pelo ditado. De um só traço, e é o impossível, e é a experiência poemática. Não conhecias ainda o coração, assim o aprendes. [...] Chamo poema àquilo que ensina o coração, àquilo que inventa o coração. [...] Um coração rasteiro, entre os atalhos ou a auto-estradas, livre da tua presença, humilde, próximo da terra, bem baixo. Reitera murmurando: nunca repete... Num único algarismo, o poema (aprendê-lo de cor) sela juntamente o sentido e a letra, como um ritmo espaçando o tempo.»⁵²

E eis, muito sumariamente, como o poema, o pensamento e o coração (no alheamento do romantismo, ou repensando-o...) se inventam mutuamente neste verso de Paul Celan⁵³, «*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*», num feliz e luminoso cruzamento da Filosofia ou, mais precisamente, do Pensamento filosófico-desconstrutivo com a Poesia. Salientemos de passagem o contratempo dos dois tempos que nele se deixam escutar separados pelo abismo da interrupção, graficamente sinalizada pela vírgula, que é também uma espécie de eixo em torno do qual giram os tempos do corpo do poema – dois tempos que, notemo-lo também, modulam as duas proposições: uma, a primeira, de recorte constativo-ontológico, onde prima o verbo *ser* (*sein*) enunciado no presente do indicativo (*ist*): «*Die Welt ist fort*,» - «*O mundo é/está longe ou acabou*,». A outra, a segunda proposição, que na verdade é a primeiríssima, de recorte como que performativo, po-ético ou poemático-desconstrutivo: «*ich muss dich tragen*» – «*eu tenho de te portar/carregar*». E é a primeiríssima porque, agora, é a partir do absoluto da relação entre os dois absolutos (o «eu» e o «tu»), de que ela é a cena sem cena, – o próprio POEMA -, que doravante se re-pensa o mundo e tudo quanto é do mundo – o instituído em geral -, assim grafando a distinção entre Hermenêutica, Criticismo e Desconstrução.

Duas proposições que, *des-ligadas* entre si pela interrupção da vírgula – numa relação, pois, de «relação sem relação», quer dizer, numa relação gizada pela interrupção, que nada tem porém de negativo, bem pelo contrário, que é antes a respiração da in-finitude da própria relação... -, dão corpo à *linha (liame)* petrificada, e portanto *des-ligante*⁵⁴, tão ligante quanto desligante, deste verso de Celan que *po-*

⁵² Ibid., p. 8-9.

⁵³ Um verso que ecoa de novo na primeira estrofe do poema «Mit allen Gedanken» (in *La rose de personne*, trad. Martine Broda, Paris: José Corti, 2002, p.31-32): «Com todos os pensamentos saí / para fora do mundo: estavas lá, / tu, / minha silenciosa, minha aberta, e - / recebeste-nos.»

⁵⁴ «Separamo-nos enlaçados.» [«Wir scheiden umschlungen.»] dirá um verso de «Lob der Ferne» / «Elogio da distância» em *Papoila e Memória* em *Antologia Poética*, op. cit., p. 12-13.

eticamente nos diz um pensamento (do poema, do pensamento, do eu e do mundo) subtraído, não só à ideia Fenomenológica-Hermenêutica de horizonte (mundano) («*Die Welt ist fort*,»), mas também à ideia do Diálogo (Hölderlin/Heidegger/Gadamer/Buber), cujo formalismo questiona⁵⁵. Um pensamento po-ético-filosófico ou desconstrutivo que paradoxalmente pensa e se pensa a partir deste singular distanciamento (*fort*) do horizonte do mundo⁵⁶ e, *ipso facto*, do próprio diálogo, que questiona e repensa, e a partir da sua sujeição responsabilizante (, *ich muss dich tragen* – eu tenho de/ eu devo) *diante* da incondicional primazia do «tu» (léxico de Buber) a *bem* portar/carregar/suportar - de um qualquer «tu» (*dich*): um qualquer «*tu*», sublinhará Derrida na senda do seu aforismo mais heterológico e ateológico, «*tout autre est tout autre*»⁵⁷, e não apenas um «tu» humano, que permite também ainda traçar o diferendo da Desconstrução derridiana relativamente ao pensamento ainda singular e exigentemente humanista da meta-ética de Levinas, bem como ao pensamento do poema, do mundo, da origem e do sentido do mundo de Heidegger, traçando ao mesmo tempo também a hiper-radicalidade, a hiper-responsabilidade, a «hiper-eticidade» e a justiça (distinta do direito) que animam o seu *pensamento* e o seu *pensamento do poema*.

Eis para terminar, nas palavras de Jacques Derrida, a tentativa de explicitação-sugestão da cena deste encontro pensante da Filosofia com a Poesia a partir da atenção ao seu nascimento comum no «poema» - «poema» que, agora pensado como um «aperto de mão» ou como um (movimento absoluto) «para outrem», como uma «direcção» ou uma «orientação» absoluta «para outrem», se revela assim para ambas, na sua respectiva singularidade discursiva, a sua (comum) condição de possibilidade (quase-transcendental) e a sombra do silêncio que as dita, as porta, as atravessa e as heterogeneiza na sua suposta plenitude identitária:

⁵⁵ Não está, de facto, em questão ser contra o Diálogo – trata-se antes de o repensar e afinar, denunciando a simetria e o formalismo que o estruturam, e perguntando, nomeadamente, como é que, de facto, se entra no Diálogo, onde, como Gadamer refere, *já sempre* se está.

⁵⁶ É singular distanciamento porque, na peugada do § 49 das *Ideen I* de Husserl, e como Levinas também o refere, se trata de um distanciamento *contra-natura* que coloca a *relação poemática* ou *po-ética* no princípio ou no fim do mundo – e, enquanto tal, como a condição de possibilidade para repensar o mundo e tudo quanto é do mundo, para além do mundo, e, portanto, para além do registo fenomenológico-hermenêutico do pensar e do pensar o mundo: como Derrida também o diz com um verso de Hölderlin, o poeta dos poetas para Heidegger: «*Denn keiner trägt das Leben allein*.» (*Die Titaten*) [*«Ninguém porta o mundo sozinho*»].

⁵⁷ Veja-se, a título de exemplo, J. Derrida, *Políticas da Amizade*, tr. Fernanda Bernardo (Porto: Campo das Letras), p. 36.

«A sentença está sozinha. Mantém-se, sustenta-se, sustém-se sozinha numa linha. Entre dois abismos. Isolada, insularizada, separada como um aforismo, ela diz sem dúvida qualquer coisa de essencial quanto à solidão absoluta. Quando o mundo não existe mais, quando ele está em vias de não estar mais *aqui, mas lá além*, quando ele não está mais próximo, quando ele não está mais aqui (da) mas lá além (*fort*), quando ele já nem sequer está mais lá além (*da*) mas partiu para longe (*fort*), talvez infinitamente inacessível, então eu tenho de *te* portar [*porter*], a ti sozinho, a ti sozinho em mim ou sobre mim sozinho.

A menos que se inverta, em redor do eixo giratório de um «eu devo» (*ich muss*), a ordem das proposições ou dos dois verbos (*sein* e *tragen*), a consequência do *se*, *então*: *se* (aí onde) há necessidade ou dever para contigo, *se* (aí onde) *eu* devo, eu, portar-te, a ti, pois bem, então, o mundo tende a desaparecer, não está mais aí ou aqui, *die Welt ist fort*. Uma vez que estou obrigado, no instante em que *te* estou obrigado, em que eu *devo*, em que eu *te* devo, *me* devo portar-te, desde o momento em que te falo e sou responsável por ti ou diante de ti, nenhum mundo, no essencial, pelo essencial, pode mais estar aí. Mundo algum pode mais suste-nos, servir-nos de mediação, de solo, de terra, de fundamento ou de alibi. Talvez não haja mais do que a altitude abissal do céu. Ou ainda: estou sozinho no mundo a partir do momento em que me devo a ti, em que tu dependes de mim, em que eu porto e devo assumir, em *tête-à-tête* ou *face-a-face*, sem terceiro, mediador ou interceptor, sem território terrestre ou mundial, a responsabilidade à qual devo responder diante de ti para ti. Estou sozinho contigo, sozinho para ti, sozinho, nós estamos sozinhos: esta declaração é também um compromisso.»⁵⁸

Bibliografia citada:

- Andréa Lauterwein, *Paul Celan*, (Paris : Belin, 2005)
- Colectivo, *Questionating Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, Richard Kearney e Marc Dooley (dir.), (London / New York: Routledge, 1998)
- Emmanuel Levinas, *Paul Celan. De l'être à l'autre*, (Montpellier: Ed. Fata Morgane, 2002)
- Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot* (Montpellier: Fata Morgana, 1975)
- Emmanuel Levinas, *Entre Nous*, (Paris : Grasset, 1991)
- Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*, trad. Osvaldo Silvestre, (Coimbra : Angelus Novus, 2003)
- Jacques Derrida, *Vadios*, trad. F. Bernardo, H. Amaral e G. Zagalo, (Coimbra: Palimage, 2009)
- Jacques Derrida, *Memórias de Cego*, trad. Fernanda Bernardo, (Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2010)
- Jacques Derrida, «Avances» in Serge Margel, *Le tombeau du dieu artisan*, (Paris: Minuit, 1995)
- Jacques Derrida, *Séminaire, La bête et le souverain I (2001-2002)*, (Paris : Galilée, 2008)
- Jacques Derrida, *Carneiros*, trad. Fernanda Bernardo, (Coimbra: Palimage / Terra Ocre, 2008)
- Jacques Derrida, *Políticas da Amizade*, tr. Fernanda Bernardo (Porto: Campo das Letras)
- Laurent Cohen, *Paul Celan*, (Paris: Jean Michel Place / Poésie)
- Maurice Blanchot, *A Besta de Lascaux*, trad. Silvina Rodrigues Lopes (Lisboa : Ed. Vendaval, 2003)
- Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, trad. A. Becker e G. Granel (Paris : PUF, 1988)
- Martin Heidegger, *Carta sobre o Humanismo*, trad. Arnaldo Stein (Lisboa: Guimarães Ed., 1973)

⁵⁸ Jacques Derrida, *Carneiros*, *op. cit.*, p. 48-49.

- Martin Heidegger, «Der Fehl heiliger Namen, Zu Denken als Weg» in *Zu Denken als Weg, Gesamtausgabe*, vol. XIII, (Frankfurt am Main: F. W. von Hermann (ed), V. Klostermann, 1983)
- Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la philosophie, Monde-Finitude-Solitude*, (Paris: Gallimard, 1992)
- Martin Heidegger, «La parole d’Anaximandre» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. Wolfgang Brokmeier, (Paris : Gallimard, 1962)
- Paul Celan, *Antologia Poética, Sete Rosas mais tarde*, organizada, traduzida e introduzida por João Barrento e Yvette K. Centeno (Cotovia, Lisboa, 1993)
- Paul Celan, *Renverse du Souffle / Atemwende* , bilingue, trad. Jean-Pierre Lefebvre, (Paris: Seuil, 2003)
- Paul Celan, Ilana Shmueli, *Correspondance*, trad. Bertrand Badiou (Paris: Seuil, 2006)
- Paul Celan, «O Meridiano» in *Arte Poética. O Meridiano e outros textos*, trad. João Barrento e Vanessa Milheiro (Lisboa: Cotovia, 1996)
- Paul Celan, *Le Méridien & Autres Proses*, ed. bilingue, trad. Jean Launay (Paris: Seuil, 2002)
- Paul Celan, *Sprachgitter / Grille de parole*, trad. Martine Broda, (Paris: Ch. Bourgois Ed., 1991)
- Paul Celan, *Pavot et Mémoire*, ed. bilingue, trad. Valérie Briet, (Paris: Ch. Bourgois, 1987)
- Paul Celan, *La rose de personne*, trad. Martine Broda, (Paris: José Corti, 2002)
- Celan/Adorno, *Correspondance*, trad. Christophe David, apres. Joachim Seng, (Caen: NOUS, MMVIII)
- Parménides, *Poema*, trad. José Cavalcante de Souza (Paris: Farândola, 1993)
- Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan* (Paris: Galilée, 2007)

SER, UM PROBLEMA FILOSÓFICO-POÉTICO?

Fernando Guimarães

Instituto de Filosofia - Universidade do Porto.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto
(351) 226 077 100 | ifilosofia@letras.up.pt

Resumo: A relação entre o problema do ser e a criação artística tem estado várias vezes presente ao longo da história da filosofia. Em última análise, ela é uma relação de conhecimento em que se intenta chegar àquela realidade última que se tem designado por "ser".

Palavras-chave: Ser, Conhecimento, Arte.

Abstract: The relationship between the problem of being and artistic creation has been repeatedly present throughout the history of philosophy. Ultimately, it is a knowledge of relationship that tries to get to that ultimate reality that one has referred to as "being."

Keywords: Being, Knowledge, Art.

A relação entre o problema do ser e a criação artística tem estado várias vezes presente ao longo da história da filosofia. Em última análise, ela é uma relação de conhecimento em que se intenta chegar àquela realidade última que se tem designado por ser.

Ora essa relação entre o pensamento e o ser tem as suas raízes na filosofia da Grécia antiga; entre um e outro há um denominador comum que é a linguagem da própria razão, o *logos*. Um historiador da filosofia ao referir-se aos sofistas gregos, Jean Brun, chamou a atenção para o facto de eles deixarem de considerar que entre o pensamento ou *logos* e o ser houvesse tal relação. Os sofistas estavam mais interessados em que o discurso se tornasse atraente e convincente, alcançando, assim, em qualquer discussão ou pleito o êxito pela palavra. Isto contribuiu para que se desenvolvesse a retórica e, por arrasto, a poética. No século IV A. C. aparecerão dois tratados de Aristóteles que foram intitulados justamente *Retórica* e *Poética*.

O objetivo de Aristóteles não era alcançar pelo discurso a sedução ou o êxito, como no caso dos sofistas, mas o de conhecer os poderes da linguagem quando ela se encaminha para um *ethos* que se relacionava com o que é verdadeiro ou com o que é possível. É através desse *ethos* que se sustenta um exercício de uma razão que se torna elocutiva, que é linguagem. Ora a linguagem, como os gregos sabiam muito bem, pode *dizer* tanto a verdade como o mito. A relação entre o ser, o *logos* e o mito precisava de ser repensada, porque à palavra estava destinado exprimir um conhecimento em que convergissem entre si o pensamento e a imaginação.

O pensamento sempre pôde conduzir aos sofismas ou aos paralogismos, a imaginação ao que é apenas fantasioso, a linguagem aos “conceitos engenhosos” a que se referia a retórica barroca. Muitos destes caminhos resultavam de desvios, de sendas enganosas que se afastam de um conhecimento em que se desse plenamente e sem equívocos a tal convergência entre imaginação e pensamento. Ora, como veremos, ela acabará por se realizar através de uma expressão simbólica...

Nos nossos dias, Heidegger depois de ter escrito *Ser e Tempo*, onde faz uma abordagem do problema ontológico, passou a orientar a sua reflexão para uma abordagem filosófica da poesia e, em consonância com as vozes dos três grandes poetas de língua alemã Hölderlin, Rilke e Georg Trakl, chegou à conclusão de que seria através da linguagem da poesia, do seu *dito*, que se abria o conhecimento para uma verdade que era a do ser. A poesia – ou mais genericamente a arte, pois se dá até

a circunstância de no seu livro saído posteriormente *Holzweg* ser considerado o caso de um pintor, Van Gogh – tinha um alcance ou uma dimensão ontológica.

Se considerarmos a evolução do pensamento de Heidegger, encontraríamos um dos seus momentos seminais na publicação em 1936 do seu ensaio “Hölderlin e a essência da poesia”, o qual tem por limiar algumas citações do poeta, onde se destacaria a seguinte: “o mais perigoso de todos os bens, a linguagem, foi dada ao homem para que ele testemunhe aquilo que é”.

Hölderlin é um dos grandes poetas ligados ao Romantismo alemão. Ora por essa altura um filósofo desenvolve uma teoria em que de uma maneira bem explícita considera que o ser é através da arte que se revela. Trata-se de Schelling, dando-se até o caso de ele ter convivido com Hölderlin. É sabido que os pós-kantianos, em que, ao lado de Fichte e Hegel, se situa Schelling, confrontavam-se com um problema herdado de Kant; ele consistia em conseguir conhecer a realidade em si mesma, no seu ser, pois o conhecimento transcendental kantiano condicionava o que se conhecia à sensibilidade e ao entendimento de quem conhecia. Isto tornava possível o conhecimento científico – por exemplo, aquele a que Newton chegou com a sua teoria da atração universal –, mas essa ciência reportava-se ao sujeito, era *minha*, tinha um valor que era relativo.

Os pós-kantianos vão tentar ultrapassar esta situação, visando um conhecimento que fosse absoluto. Fichte, um deles, vai encontrá-lo na dualidade existente entre o eu e o não-eu, o que o leva a concluir que “o eu é tudo”; Hegel, por sua vez, recorre ao Sistema, à Ideia, que tudo eram também. A partir de posições como estas traçava-se para o conhecimento um suporte teórico que era o do idealismo.

O idealismo hegeliano assenta num edifício sistemático, dialeticamente sustentado, que chega, atravessando vários momentos ou etapas que vão da subjetividade à objetividade e ao absoluto, a um conhecimento onde tudo se apreendia e compreendia como se a filosofia se constituísse como uma suprema ciência. Schelling vai situar-se entre Fichte e Hegel; irá procurar um conhecimento que se pretende absoluto não propriamente em função do eu, nem de um saber que fosse o da ciência. O espaço em que se vai mover – num dado momento da evolução do seu pensamento que, como é sabido, há de passar por várias fases – será o da arte. Admite que pela arte se alcançava o saber absoluto, uma ideia que os poetas da geração romântica iam acalentando. Assim, seriam rasgadas ou abertas as cortinas que ocultavam a autêntica realidade, o próprio ser: o belo era a verdade.

A.W. Schelegel ou Novalis seguem este caminho; considerando o caso particular da poesia, é deste último a consagrada afirmação de que “a poesia é o autêntico real absoluto: quanto mais poético, mais verdadeiro”. Para os românticos, sobretudo no caso do Romantismo alemão, o absoluto era, afinal, o “universal oceano da poesia”...

Schelling admite mesmo que na criação artística conjugar-se-iam as instâncias inconscientes e a realização consciente, a representação do que pertence à natureza e a libertação do que é subjetivo, a visão em que a imitação será depois superada e a imaginação que vota ao abandono esse ideal imitativo que, vindo do pensamento aristotélico, chegará ao Classicismo setecentista com sequelas no século seguinte. Passar-se-á a valorizar na nova estética informada pelo romantismo a inspiração, a atividade artística expansivamente criativa, a originalidade do génio.

A beleza exprime ou sinaliza a verdade. Pela “escada da Beleza”, como referira Platão – cujo pensamento influenciou Schelling --, ascende-se à verdade e ao ser. Para o filósofo alemão, a criação artística encontra a sua causa imediata em Deus, considerado como sendo a beleza suprema aquela a que o génio ascende, tal como acontece, de certo modo, com o místico. É assim, dir-nos-á, que “a noite do Absoluto se transforma mediante o conhecimento em dia”. A essa luz, a divindade converter-se-á também simbolicamente na presença dos deuses – aqueles que Hölderlin nos seus poemas há de cantar – e que, como Schelling diz, “são para a arte o que as Ideias são para o filósofo”. A arte encontra-se com a mitologia que é, também, uma teoria dos símbolos. É nesta passagem de Deus para os deuses que a expressão artística se torna simbólica.

A expressão simbólica mereceu especial atenção por parte de Goethe que, ao lado de Novalis, é uma das referências do Romantismo alemão. Ele vai considerar a relação entre o universal e o particular tal como se processa ou inscreve na escrita poética. De que maneira pode ocorrer esse relacionamento? Através do símbolo. No símbolo dá-se a passagem do particular para o geral. Daí a oposição que Goethe estabelece entre símbolo e alegoria

Na alegoria, o seu sentido literal reporta-se a outro texto que existe virtualmente e que é aquele a que está reservado o verdadeiro sentido; corresponde, pois, a uma substituição. No símbolo o que ocorre é uma síntese, uma inclusão. Se do particular chegamos ao geral, o particular está também incluído no geral ou no universal, dado que, caso contrário, este não seria universal. Há uma concentração de sentidos; um

sentido é substituído por múltiplos sentidos. É da plurissignificação ou polissemia que se trata.

Agora já não se evoca, como acontecia em Schelling, o poeta, o “obscuro conceito” de génio, a criação. Passamos desse ato criativo para o que foi criado, para o escrito ou, como dizia Heidegger, para o *dito*. Importa no entanto ter presente que aquilo que é dito ou, melhor, expresso passa também por formas de expressão. Essas formas de expressão são as figuras, as quais, derivando de uma terminologia que vem da retórica, representam um modo de relacionar entre si significados (falamos atrás em polissemia) ou formas de significado. Essa realidade figural ou processo de configuração, que tanto se evidencia no caso da poesia, dá-se em toda a expressão literária, na pintura, na escultura, na composição musical, e ganha corpo através da sua manifestação simbólica.

E o ser? Se o ser é uma noção fugitiva na área da ciência, o que se torna óbvio, também o é em poesia. Mas é-o, em ambos os casos, de uma maneira diferente. Na ciência foi posto de lado, mas num poema, as palavras podem conduzir a um envolvimento filosófico, a uma visão de natureza ontológica – estando ou não presente a palavra *ser* –, como aconteceu no barroco inglês com a chamada “poesia metafísica”. E esta designação seria igualmente válida, em certos casos, para poetas contemporâneos como Rilke, Paul Valéry, Antero, Pessoa, Jorge Guillen, Roberto Juarroz ou tantos outros.

Leia-se este poema de Juarroz:

El ser empieza entre mis manos de hombre.

El ser,

todas las manos,

cualquier palabra que se diga en el mundo,

el trabajo de tu muerte,

Dios, que no trabaja.

Pero el no ser también empieza entre mis manos de hombre.

El no ser,

todas las manos,

la palabra que se dice afuera del mundo,

las vacaciones de tu muerte,

la fatiga de Dios,

la madre que nunca tendrá hijo,
mi no morir ayer.

Pero mis manos de hombre donde empiezan?

Desenha-se neste poema uma grande metáfora: a do ser (que é vida, movimento para os outros ou doação, palavra, morte, Deus) e a do seu contrário que é o não-ser (e que retoma o que o ser é num registo negativo). Talvez nos ocorra, ao considerarmos esta oposição ou esta diferença que também é semelhança, o poema de um dos pensadores da antiga Grécia, Parménides, onde ele nos fala do “caminho da verdade” que há de conduzir à noção ou, melhor, ao pensamento de ser: “Necessariamente deve ser dito que o ser é, porque é Ser. Quanto ao Não-Ser ele nada é”. O poema, aqui, logo se converte em teoria ao estabelecer uma axiomática; como ocorre num axioma, Parménides infere dele consequências que ao longo do poema são explicitadas: o ser é uno, semelhante à curvatura de uma esfera, não provém do não-ser, etc. Mas, prosseguindo, ele socorre-se da mitologia -- que tão louvada foi por Schelling --, dizendo: “antes de todos os deuses criou Eros”. Ou, mudando de registo, considera que o ser olha constantemente “os raios brilhantes do sol”, como se, neste momento, passasse da teoria para a poesia!

Considerando o poema de Juarroz e o de Parménides, podemos talvez medir melhor a distância que vai de um poema que não é só filosofia a uma filosofia que não é só poema. O que quer isto dizer? Um poema, não sendo obviamente uma construção teórica, pode ter uma referencialidade que é a do pensamento, da reflexão, sempre que em relação a eles, como diria Antero de Quental, “a poesia das cousas se insinua”. Da poesia à filosofia e desta àquela pode estabelecer-se o mesmo “caminho da verdade”. Neste caso é o que vai ou ascende do particular para o geral, da palavra para a multiplicidade de sentidos.

A noção de ser, a qual vinda dos pensadores gregos pré-socráticos corresponde à realidade última das coisas, atinge um momento em que se torna contraditória em si mesma; é quando, já no século XIX, Hegel na *Ciência da Lógica* considera que no ser a falta de qualquer determinação faz com que ele acabe por se identificar com o nada. Ao contrário de Parménides, para Hegel o ser puro e o puro nada – assim os designa – são a mesma coisa, o que faz com que a sua verdade consista num ato de pensar sempre que este vai de um para o outro. É o devir, o ponto de partida mesmo para um método, a dialética que se torna no caminho que conduzirá a um conhecimento

total equivalente à realidade última das coisas – não o ar, a água, o fogo, etc., dos pré-socráticos – mas, sim, ao pleno saber ou Sistema. O Sistema é, pois, o pensamento considerado na sua totalidade, isto é, o conhecimento absoluto...

Neste caso, o pensamento e, como ocorre nos pré-socráticos, a realidade ficam circunscritos à sua essencialidade. Mas a esta perspectiva essencialista pode contrapor-se, como acontecerá no século seguinte àquele em que viveu Hegel, uma outra perspectiva que, genericamente, poderíamos considerar como existencialista. O pensamento é incarnado, refere-se à existência humana, é *nosso*. Como se dá a *posse* por nós do conhecimento? Será mediante os múltiplos sentidos da linguagem, não só naquela em que as palavras são os mediadores como acontece na poesia, mas, por extensão, em todas as formas de simbolização. É esta convergência de sentidos que vai ocorrer na criação artística, de modo que se passa da área do lógico ou do ontológico para a do simbólico. É aí que, em arte, o conhecimento se há de realizar. Criam-se referências ou disposições verticais (ou paradigmáticas) de sentido, que já se não orientam diretamente para as coisas reais ou indiretamente para conceitos que, como o de ser, se configuram abstratamente. Será, então, o momento em que encontraremos uma espécie de verticalidade que se assemelha à de uma árvore, com as suas múltiplas raízes, múltiplos ramos, múltiplas folhas.

“EU NÃO TENHO FILOSOFIA: TENHO SENTIDOS...”: FENOMENOLOGIA E SENSACIONISMO EM ALBERTO CAEIRO

Gilvan José da Silva Filho

Universidade Federal de Sergipe

Avenida Marechal Rondon, S/n - Jardim Rosa Elze, São Cristóvão - SE, 49100-000, Brasil

(55) 79 2105-6600 | gilvanfilhojs@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca estabelecer relações entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a estética do Sensacionismo e a obra “O Guardador de Rebanhos” (1911-1912), do heterônimo pessoano Alberto Caeiro, analisando o quanto a imagética elaborada nos poemas que integram a obra configura uma experiência estética pictural suficiente para fundamentar a visão de mundo que caracteriza o universo caeiriano. A análise buscará identificar, na expressão poemática, o possível diálogo com o campo conceitual das duas propostas. Percebemos que é possível identificar aproximações do sensacionismo caeiriano à fenomenologia da percepção, principalmente no que se refere aos aspectos da visão e linguagem. Embora seja complexo tentar encaixar a poesia de Caeiro em qualquer sistema filosófico preciso e acabado é interessante confrontá-la com estes sistemas. Neste sentido, tentaremos demonstrar uma proximidade entre as perspectivas de Caeiro e Merleau-Ponty no movimento que realizam em direção ao que, na fenomenologia, entende-se por “mundo vivido”. O movimento de apresentação das relações com o mundo através das sensações realizado pela poesia de Caeiro é, num certo sentido, mais radical do que aquele realizado pela filosofia de Merleau-Ponty.

Palavras-chave: Fenomenologia, Sensacionismo, Alberto Caeiro.

Abstract: This paper seeks to establish relations between the phenomenology of Merleau-Ponty, the aesthetics of sensacionismo and the book "O Guardador de Rebanhos" (1911-1912), from the person heteronym Alberto Caeiro, analyzing how the imagery developed in the poems that make up the work sets up a pictorial aesthetic experience sufficient to support a worldview that characterizes the caeirian universe. The analysis intends to identify, on the poetic expression, the possible dialogue with the conceptual field of the two proposals. We realize that it is possible to identify the approaches between the caeirian sensacionismo and the phenomenology of perception, especially with regard to aspects of vision and language. Although it is complex try to fit Caeiro's poetry in any specific philosophical system, it is interesting to confront it with these systems. In this sense, we will argue proximity between the perspectives of Caeiro and Merleau-Ponty in the movement who perform towards what is called, in phenomenology, the "living world". The presentation of relations with the world through the sensations conducted by Caeiro's poetry is, in a sense, more radical than that carried out by Merleau-Ponty.

Keywords: Phenomenology, sensationism, Alberto Caeiro.

Em teoria, Caeiro defende que o real é a própria exterioridade, as sensações primeiras dadas pelo mundo das sensações. Proclama-se antimetafísico, é contra a interpretação do real pela inteligência porque, no seu entender, essa interpretação reduz as coisas a simples conceitos. Embotando o que é visto e permitindo a subjetivação das sensações primeiras. Caeiro se faz reconhecer por um certo objetivismo visualista, para ele uma flor não tem beleza, tem cor e forma apenas, a beleza é o nome que damos para aquilo que nos agrada, seu interesse pela natureza e o ritmo lento denotam no autor uma identificação com o modelo estético seguido pelos impressionistas em suas telas. Também é possível identificar aproximações do sensacionismo caeiriano à fenomenologia da percepção, principalmente no que se refere aos aspectos da visão e linguagem. Embora seja complexo tentar encaixar a poesia de Caeiro em qualquer sistema filosófico preciso e acabado é interessante confrontá-la com estes sistemas. Neste sentido, tentaremos demonstrar uma proximidade entre as perspectivas de Caeiro e Merleau-Ponty no movimento que realizam em direção ao que, na fenomenologia, entende-se por “mundo vivido”. O movimento de apresentação das relações com o mundo através das sensações realizado pela poesia de Caeiro é, num certo sentido, mais radical do que aquele realizado pela filosofia de Merleau-Ponty. Caeiro pratica uma fenomenologia, não partindo da consciência, mas da sensação. Ele toma conhecimento da natureza, do mundo, através das sensações e não através da consciência.

Dentro do conceito de intertextualidade daremos ênfase às práticas de referência e alusão como as praticas dentro da intertextualidade que mais se aproximam ao objeto de nosso estudo.

Cianuresco recorre aos cinco componentes da obra literária para diferenciar influência de imitação e tradução, são eles: tema (compreendido como matéria e organização da narração), forma ou molde literário (o gênero); recursos estilísticos expressivos, as ideias e sentimentos (ligados à camada ideológica) e finalmente a ressonância afetiva. O fenômeno da influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos. (Nitrini, 1997, p.161).

Percebemos também que Caeiro utiliza uma linguagem para se aproximar dessa mesma experiência que o impressionismo proporciona. Isso nos leva a crer que, indiretamente, Fernando Pessoa foi tingido levemente pela influência deste movimento para montar seu mestre heterônimo. Porém, não enxergamos aqui a influência como falta de originalidade, tão pouco como continuidade de algo

terminado. Utilizando também os conceitos de influência com base nos estudos de literatura comparada analisaremos de que maneira a poesia de Alberto Caeiro se aproxima do impressionismo.

Embora Fernando Pessoa fosse um erudito e que tinha um acesso indireto à cultura e as vanguardas francesas via correspondências que trocava com Mario de Sá Carneiro, o que poderia ter possibilitado seu conhecimento sobre os impressionistas, acreditamos que o contato indireto do poeta com os conceitos do impressionismo se deu pela poesia de Cesário Verde. Dentre as muitas características presentes na obra de Cesário, uma das mais significativas encontra-se no estilo impressionista do autor que conseguia captar em seus poemas um instante fugidio da realidade e descrevê-lo de tal forma a transformá-lo em um verdadeiro quadro. Conscientemente ou não, Cesário mantinha em sua poesia o ritmo, as cores, a sensação, a visualidade de uma cena real, o que fez com que atualmente fosse designado por muitos críticos como um poeta-pintor ou poeta visual. Isso porque o autor consegue ir além da significação das palavras, e desperta no leitor a nítida sensação de estar diante de uma expressão poética que ultrapassa as fronteiras da escrita e chega até o plano pictural.

Fernando Pessoa não escondia a admiração que tinha pelo poeta impressionista citando-o não apenas na voz de Alberto Caeiro como também em seus escritos sobre estética literária.

Ao entardecer, debruçado na janela, e sabendo de soslaio que há campos em frente,
leio até me arderem os olhos o livro de Cesário Verde (Alberto Caeiro)

Com quem se pode comparar Caeiro? Com bem poucos poetas. Não, diga-se desde logo, com aquele Cesário Verde a quem ele se refere como a um antepassado literário, embora um antepassado antecipadamente degenerado. Cesario Verde exerceu sobre Caeiro a espécie de influência que pode ser chamada de simplesmente provocadora inspiração, sem transmitir qualquer espécie de inspiração. (Op. 127).

E não apenas em citações diretas que encontramos a influência de Cesário na poesia de Caeiro, mas também no estilo de escrever, como observa Bernadinelli sobre a utilização do adverbio de modo entre o poeta ortonimo e os heterônimos:

Diante da grande percentagem encontrada em Fernando Pessoa, procedemos à sua discriminação por volume estudado e concluímos que o poeta ortonimo raramente emprega o adverbio, Ricardo Reis, formando ao lado da maioria usa-o sobriamente, enquanto Alberto Caeiro o faz numa frequência comparável à de Cesário Verde (Bernadinelli. 2004, p.21).

É sabido que utilizamos o advérbio de modo para situar os objetos no tempo e no espaço dentro de nosso discurso tal qual no impressionismo onde se pretendia situar os objetos dentro de uma perspectiva daquele que vê e do que é visto. Então, “como explicar que Caeiro e Cesário Verde se aproximem um do outro, afastando-se dos demais? Por uma comum preocupação da realidade – natural em Cesário, buscada em Caeiro? (Bernadinelli. 2004, p.21).

Após situar a influência de Cesário Verde na poesia de Alberto Caeiro, buscaremos agora as aproximações entre os conceitos do Sensacionismo onde Caeiro é o principal representante e o impressionismo.

A teoria do Sensacionismo ajuda a esclarecer o nascimento dos heterónimos. A criação deles não é de modo algum arbitrária – a pequena parte de jogo e mistificação que nela pode haver é contrabalançada por uma inteligência superior que soube muito bem enquadrar Caeiro, Reis e Campos nas correntes europeias da época. Aproximando a modernidade dos sensacionistas à modernidade das correntes artísticas da época. “os principais nomes do impressionismo foram fieis a um ideal de modernidade que incluía a imagem do realmente visto como parte do mundo comum e abrangente do espetáculo, em oposição à inclinação da época pela história, mitos e mundos imaginados”. (Schapiro, 2002, p.22)

O mesmo ideal de modernidade foi compartilhado por Fernando Pessoa e seus companheiros da revista Orpheu. Pessoa, porém, vai mais além criando o movimento estético que nomeou como Sensacionismo. E para que o mesmo tomasse forma, criou seus principais heterônimos: Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos, cada um com uma perspectiva diferente em relação ao Sensacionismo, sendo Caeiro o que mais trabalha as sensações da visão. Os princípios do Sensacionismo são:

“1 – Todo o objeto é uma sensação nossa; 2 – Toda a arte é uma conversão de uma sensação em objeto; 3 – Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação em outra sensação”. [...] “A base do Sensacionismo é a substituição do pensamento pela sensação, não só como base de inspiração, mas como meio de expressão”. [...] Para Caeiro, no entanto, o Sensacionismo significa a sensação das coisas como são, sem acrescentar a isto quaisquer elementos de pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma”. (Pessoa, 1974: 129-130).

Os princípios do impressionismo não se distanciavam tanto da ideia do Sensacionismo, visto que,

“no impressionismo a reprodução da realidade, de maneira impessoal, objetiva, exata, minuciosa, constituía a norma realista; para o impressionista, a realidade ainda persiste como foco de interesse, mas, ao contrário, o que pretende é registrar a impressão que a realidade provoca no espírito do artista, no momento mesmo em que se dá a impressão. O mais importante no Impressionismo é o instantâneo e único, tal como aparece ao olho do observador. Não é o objeto, mas as sensações e emoções que ele desperta. Não se trata de apresentar o objeto tal como visto, mas como é visto e sentido num dado momento.” (Coutinho 1990: 223).

Assim como na literatura, a pintura impressionista não se preocupa com a visão conceitual da realidade. Não é uma pintura intelectual ou moldada por conceitos estéticos. Ela se limita a representar a impressão do pintor, isto é, o efeito mais ou menos pronunciado que a ação dos objetos exteriores produz sobre os órgãos dos sentidos; é a visão particular que o artista vai representar na tela e não mais o que ele sabe das coisas, nem o que sua formação lhe ensinou. O que importa são os diferentes pontos de vista do observador. Assim, não há na natureza cores permanentes: existe uma constante mutação. As formas das coisas são criadas pela luz e não pelas linhas. É uma arte das sensações, isto é, procura registrar os objetos através de impressões que a paisagem causa ao expectador.

Essa nova maneira de compor uma pintura consiste em exprimir pura e simplesmente a impressão tal como foi experimentada materialmente; o artista impressionista é o pintor que se propõe a representar os objetos segundo suas impressões pessoais, sem se preocupar com as regras geralmente admitidas.

Vejamos alguns exemplos de como a poesia de Caeiro se aproxima do impressionismo e de que forma ela pode nos auxiliar em compreendê-lo.

V

Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada...

IX

Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

XXIV

O que nós vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seriam iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,

Nos poemas do guardador de rebanhos notamos de uma maneira poética essa experiência de mundo através das sensações, principalmente no que condiz ao olhar. Os poemas de Caeiro falam dos objetos surgindo e se dispondo diante do olhar, numa percepção reveladora de mundo, semelhante aos impressionistas ao pintar um quadro.

Em detalhe, temos o poema II que pode ser lido como um tratado dos princípios básicos do impressionismo e sensacionismo. Onde o mundo é apresentado pelo poeta do modo como as coisas atingem os seus sentidos, principalmente a visão.

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo comigo
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...
Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos nele

(Pensar é estar doente dos olhos)

Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo.

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...

Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,

Mas porque a amo, e amo-a por isso,

Porque quem ama nunca sabe o que ama

Nem sabe porque ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,

E a única inocência é não pensar.

Para os impressionistas o que eles pintavam era o que exatamente estava sendo visto. Não uma pintura das ideias, dos conceitos, perspectivas e normas. Mas uma pintura das sensações, No entanto, este nascimento é rapidamente abafado pelo pensamento e pelo conhecimento sobre o mundo “de que vale uma sensação se há sempre uma razão exterior para ela?”.

Quando o pintor não estabelece uma linha divisória entre sentido e experiência ele não vê os detalhes, ao observar detalhes, a sensação parte para um plano secundário e entrega os sentidos à razão, às coisas pré-concebidas.

Não há na poesia de Caeiro nenhuma proposta de cunho idealista e nem política. Caeiro apenas observa a natureza e tenta traduzi-la em palavras da maneira como ela se mostra através de suas sensações. No impressionismo a pintura apenas tenta captar as formas e as cores tal quais são vistas, da maneira que são vista por seu espectador. No entanto, Caeiro explora essa percepção, libertando a visão de qualquer referência significativa que se interponha entre o ser e o mundo.

Da mesma forma Caeiro constrói sua poesia sensacionista. Vertendo versos em palavras que se objetivam a partir das sensações, do que é visto. Falando das coisas como elas são. Olhando-as sem subjetivação, sem a borra de conceitos filosóficos ou outra ciência. Caeiro fala da realidade esculpida pela palavra poética, mas da realidade dita pelas sensações. Ele não apenas traça o contorno dos temas ditados pelo que é visto, mas também oferece como material sensível a língua trabalhada. É isso o que Caeiro repete em todos os seus poemas. O pensamento ou a consciência das coisas surgidas pela aprendizagem intelectual introduzem elementos estranhos no percebido, fazendo-nos crer que uma flor ou uma paisagem pode nos trazer

tristeza ou alegria; mas a flor é apenas flor, a nuvem é apenas nuvem e tristeza ou alegria não são coisas. Não se deve misturar o objetivo com o subjetivo.

“Toda coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos” (Caeiro, OP. 108).

Da mesma forma nas telas impressionistas não havia a intenção de educar, comover ou moralizar o expectador como nos estilos anteriores, a exemplo do classicismo e romantismo. Mas apenas tentar causar a mesma sensação no expectador que o autor da tele sentiu ao observar a paisagem.

Caeiro em todo poema do Guardador de Rebanhos, tenta desvincular-se da atividade racional e mostrar apenas a existência visível das coisas, não está preocupado em falar sobre as coisas ou explica-las. Sutilmente, em seu esforço conceitual, mostra a problemática da percepção como uma relação entre sujeito e mundo anterior á racionalidade e intelecção, demonstra o esforço de se conceituar o que chama de experiência primordial. A partir das sensações percebemos os tipos de significações que surgem desse contato direto com o mundo, a experiência perceptiva de Alberto Caeiro nos parece mais radical e transparente num primeiro momento quando o poeta expõe a crença de que pensar é não ver, logo, pensar é não compreender. Assim, o abandono da razão sugere que não há significação nas coisas. A percepção por si só pode representar o mundo. Mas se não há significação nas coisas, e a linguagem são signos decodificados, como não utilizar a linguagem? Nesta linha de pensamento, Caeiro recusa até mesmo o nome das coisas, porém, ele também se utiliza da linguagem poética para falar do mundo. Tanto para o pintor impressionista quanto para Caeiro, o trabalho realizado com a pintura e com a poesia é uma espécie de contato com a percepção. Os dois não querem separar a sensação e o pensamento, não querem separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira de aparecer, querem pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. A experiência dos dois, nesse caso, não estabelece uma linha divisória entre sentido e inteligência, não quer fazer cisão entre sentir e pensar e pensar para se sobrepor em detrimento do outro, mas revelar a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana já preestabelecida nas ideias e nas ciências. O impressionista tenta mostrar em seus quadros, como a paisagem nos é revelada pela percepção em seu estado nascente, ele quer pintar o mundo primordial “como uma criança que ao nascer, reparasse que nascera deveras”, por isso seus quadros parecem a natureza à sua origem. Assim como no impressionismo, Caeiro tenta

descortinar o mundo para revela-lo como presente e visível. O importante é ver, e nada mais.

Entendemos que Alberto Caeiro apresenta uma noção ímpar de ato perceptivo, próxima à desenvolvida por Merleau-Ponty. O poeta não apenas enfatiza as sensações, mas também fala sobre a importância de se realizar uma percepção direta das coisas, em que se destacam o que é visível no mundo e a ideia de não pensar nada sobre ele. Para Caeiro, pensar é não perceber, é “estar doente dos olhos”; qualquer pensamento sobre as coisas não revela o que elas são e impede de termos uma experiência real das coisas.

Essa leitura da obra nos faz perceber que apesar de haver uma proximidade entre Caeiro e Merleau-Ponty já que ambos falam da percepção como uma experiência do sujeito no mundo, anterior a qualquer intelecção sobre ele. Porém, há um certo distanciamento nessa aproximação, pois Merleau-Ponty admite a presença da significação na experiência primordial do mundo. E Caeiro, dotado de um certo radicalismo se utilizando de sua própria experiência do mundo recusa os significados e nomeia as coisas mesmo propondo a abolição da linguagem como mediadora entre sujeito e mundo.

Para Merleau-Ponty, é preciso recobrar a questão do sentir. O empirismo o esvaziara de todo o mistério, reconduzindo-o à posse de uma qualidade, mantendo o sentir ligado a uma impressão pura e a uma associação que mutuamente se conectam a partir de um choque indiferenciado com o objeto e uma ideia nos permite a posse de um conceito; é essa posse que nos garantiria o reconhecimento do objeto, entendendo o sentir como um processo intelectual. Ele aponta que a diferença entre sentir e conhecer não é existente entre a qualidade e o conceito. Merleau-Ponty apresenta o modo como a visão se comporta diante das coisas. Para a visão, uma roda de madeira posta no chão não é a mesma carregando um peso, para a visão, um corpo em repouso não é o equilíbrio das forças contrárias.

Merleau-Ponty mostra que a percepção faz parte de uma experiência recíproca, já que há o movimento do objeto que se apresenta à consciência e o movimento do corpo a partir de suas intenções motoras, que percebe essas coisas apresentadas. Se o corpo não for tomado como veículo da percepção, ele acaba sendo reduzido a um objeto, quando na verdade, ele é a manifestação de uma certa maneira de ser no mundo.

Assim, em relação à filosofia merleau-pontiana, é possível identificar uma concepção de percepção mais radical em Alberto Caeiro, já que Merleau-Ponty entende a percepção elementar como já carregada de sentido. Para Caeiro, no entanto, esse pré-juízo do sentido no interior da experiência deve ser substituído pela visibilidade do mundo:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê (GR, XXIV, p, 217)

Entendemos que essa posição de Caeiro pode ser entendida como uma proposta de retorno ao mundo vivido e um reencontro com o fenômeno, a câmara da experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados.

Tanto Caeiro quanto Merleau-Ponty destacam a importância da percepção no processo do conhecimento, mas Caeiro a coloca como conhecimento em si, desprovido de toda inteligência posterior. Merleau-Ponty também nos diz sobre a importância da percepção, falando que ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. No entanto, ao colocá-la como pressuposto, ele destaca prioritariamente o campo da racionalidade, isto é, como um primeiro estágio que se completa no momento em que pensamos a percepção e a elevamos, a partir da própria significação do conhecimento. A simplicidade do poeta, por sua vez, o leva a rir de qualquer processo de pensamento sobre o mundo:

Acho tão natural que não se pense
Que me ponho a rir as vezes sozinho,
Não sei bem de quê, mas é de qualquer coisa,
Que tem que ver com haver gente que pensa.... (GR, p,221)

Esses versos mostram não somente o seu desprendimento de qualquer atitude racional, mas também a simplicidade de sua proposta poética e a forma natural como encara a ausência do pensamento. Esse é um dos fatores por que pensar e compreender estão, para ele, distantes, mesmo ele fazendo um movimento de compreensão da natureza.

Bibliografia

BERNARDINELLI, Cleonice (2004). Fernando Pessoa: outra vez te revejo. Rio de Janeiro - RJ, Lacerda Editores.
COUTINHO, Afrânio (1990). Introdução à Literatura no Brasil. 15ª ed. RJ.
GIL, José (1987). Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações. Lisboa, Relógio D'Água.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2002). Fenomenologia da Percepção. Tradução de Carlos Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes.

_____ (2004). O olho e o Espírito: seguido de a linguagem indireta e a dúvida de Cezanne – trad. Paulo Neves e Maria Ermantina. São Paulo, Cosac & Naify.

PESSOA, Fernando (1974). Fernando Pessoa: obras em prosa. 1ª ed. RJ, Aguillar.

_____, Fernando (1980). Fernando Pessoa: o eu profundo e os outros eus. 20ª ed. RJ, Nova Fronteira

PROENÇA Filho, Domicio (1973). Estilos de época na literatura através de textos comentados. RJ/SP, Liceu, 4ª ed.

SCHAPIRO, Meyer (2002). Impressionismo: reflexões e percepções. Trad. Ana Lúiza Dantas Borges. São Paulo, Cosac & Naify.

UMA DUPLA LEITURA DO CROMATISMO DE “BRANCO E VERMELHO”, DE CAMILO PESSANHA¹

Herder Garmes e Duarte Braga

Universidade de São Paulo

R. Maria Antônia, 294, São Paulo - SP, Brasil

(55) 11 3259-8342 | helder@usp.br ; duartedbraga@gmail.com

Resumo: O presente texto propõe o que se poderia designar como uma dupla leitura do poema “Branco e Vermelho” de Camilo Pessanha, na medida em que: elabora uma reflexão a partir dos diálogos filosóficos do poema com autores portugueses coevos como Guerra Junqueiro ou Raul Brandão e, em seguida, explora o regime simbólico muito forte que se estabelece por meio de uma oposição cromática, a partir de eventuais diálogos com os pensamentos chinês e budista.

Palavras-chave: Camilo Pessanha, Guerra Junqueiro, Raul Brandão, Pensamento Chinês, Budismo

Abstract: This paper intends to interpret the poem "White and Red", by Camilo Pessanha, in what could be called a double way. First, it reflects upon the philosophical dialogues with contemporary Portuguese writers such as Guerra Junqueiro or Raul Brandão; furthermore, it explores the poem's symbolic dimension, established by a chromatic opposition that can be inspired by possible dialogues with Chinese and Buddhist philosophies.

Keywords: Camilo Pessanha, Guerra Junqueiro, Raul Brandão, Chinese Thought, Buddhism

¹ Texto oriundo do Pós-Doutoramento Fapesp (Proc. 2014/00829-8) e do Projeto Temático Pensando Goa, financiado pela FAPESP (Proc. 2014/15657-8). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP”.

1. Introdução

Embora essa seja a condição de todo o texto literário, a possibilidade de coexistência de leituras apresenta-se, em “Branco e Vermelho”, do poeta Camilo Pessanha, de modo muito evidente. Salienta-o o curioso artigo de Ana Haterly (1979), cuja intenção é provar que são possíveis pelo menos dez leituras paralelas desse poema, segundo diferentes métodos críticos. Deste modo, fica claro que este ensaio é apenas mais uma leitura de um texto muito complexo e profícuo de interpretações. A novidade desta que ora apresentamos é o seu carácter culturalmente duplo, por assim dizer, motivado ao mesmo tempo pelo pensamento europeu e pelo chinês.

Em linhas gerais, lembremos que o texto poético explora uma determinada visão do ser humano, ambientada num deserto caracterizado por luminosidade, sombras e brancura, em que ao final surge a cor vermelha: ferido pelo que chama uma “dor imprevista”, que lhe altera decisivamente a percepção e a consciência, o eu lírico assiste a uma caravana de escravos condenados que, no fundo do horizonte, percorrem seu caminho de martírio coletivo. Acaba por identificar-se com eles e por saudar a morte que chega para eles e também para si, associada à explosão cromática da cor vermelha.

O pouco que se sabe acerca da história deste poema é que terá sido um dos últimos a ser escrito pelo autor, conforme assinalado por Paulo Franchetti (2001, p. 132), embora evoque expressões da correspondência durante a primeira travessia de 1894 para Leste da Europa,² que remetem para cenários do Oriente Médio. É, então, natural que seja um momento de “resolução e superação das tensões” da poética de Pessanha, como o mesmo autor (2001, p. 132) observa. Por essa razão, é legítimo entendê-lo como um texto que pode dar conta da circulação entre o pensamento filosófico europeu e o pensamento tradicional chinês, de cuja tradição o autor era um empenhado estudioso. Com efeito, as possíveis alusões do poema a elementos do Médio Oriente (o deserto, a caravana) localizam o texto *entre* a metrópole colonial e Macau, *entre* Ásia e Europa, *entre* Oriente e Ocidente. O poema permite, assim, ser pensado como um lugar *entre*, de alguma forma sintetizando a experiência do exílio que marca profundamente o poeta.

² Trata-se de uma carta enviada a Alberto Osório de Castro em Março de 1894: «[...] Anteontem na entrada do canal ainda me foi possível ver o Deserto, inundado de sol, e com ilusões sem fim, de lagos, e acampamentos brancos de caravanas, que onde estariam? [...]» (Pessanha, 1984, p. 43). A organizadora do volume de cartas aproxima o contraste entre o deserto branco e o Mar Vermelho ao título do poema (Pessanha, 1984, p. 103).

O crítico e pensador português António Quadros considerou “Branco e Vermelho” “[...] o mais misterioso, mais profundo e porventura mais belo dos poemas de Camilo Pessanha [...]” (Quadros, 1989, p.118). O presente texto começa por elaborar uma reflexão sobre essa profundidade a partir dos diálogos filosóficos do poema com autores portugueses coevos como Guerra Junqueiro ou Raul Brandão e, em seguida, explorará o regime simbólico muito forte que se estabelece por meio de uma oposição cromática, responsável pelo que seria o seu “mistério”.

Segundo entendemos, o texto parte da ideia da existência humana como sofrimento, de viés cristão, filtrada pela filosofia pessimista de Schopenhauer, empregando também referências culturais orientais associadas aos dois planos da oposição cromática que o título apresenta. Sustenta-se que o simbolismo cromático do poema permite o cruzamento de elementos de duas esferas: por um lado, temos o postulado cristão de que a vida é sofrimento e a morte redenção; por outro, a simbologia do branco e do vermelho remete às tradicionais filosofias da China – como o budismo, o taoísmo e o confucionismo – de que Pessanha foi estudioso.

Será mais fértil, e porventura mais seguro, entender “Branco e Vermelho” desse modo dúplice do que buscar ali uma visão exclusivamente europeia de mundo ou somente o esforço de pura autenticidade do escritor, que efectivamente viveu na colônia portuguesa de Macau, na China, de 1894 até ao seu falecimento, em 1926. Ao usarmos uma chave de leitura “oriental”, essa se assume como comparativa, uma vez que não existem alusões diretas à China no texto do poema. Esse comparatismo de alguma forma responde ao do próprio Pessanha, cujo diálogo poético com a cultura chinesa se daria mais por via do “reconhecimento (...) de similaridades”³, de que fala Franchetti (2008) noutro ensaio, do que por uma aberta ideia de adesão ou de influência.

2. A vida como sofrimento e os diálogos filosóficos do poema

A valoração do sofrimento como redenção é um tema de inegável matriz cristã. Na crise de valores que se dá da literatura portuguesa do período finissecular, esse

³ Tratar-se-ia de um “reconhecimento”, na expressão de Franchetti (2008, p. 75), de algumas semelhanças processuais com a poesia chinesa: “A crítica já aproximou a maneira específica de Camilo Pessanha da forma de construção do texto na poesia chinesa tradicional. Mas a verdade é que muito antes de sequer cogitar em mudar-se para o Oriente, já em 1880, a maneira de Pessanha estava definida num dos seus textos mais impressionantes, o soneto que começa «Ó Madalena, ó cabelos de rastos». De modo que o mais adequado, no caso das relações entre a poesia de Pessanha e a poesia chinesa, de que ele foi inclusive tradutor, não é pensar em influência, mas em reconhecimento, em descoberta de similaridades” (Franchetti, 2008, p. 75).

tópico, retemperado pelo pensamento nihilista de Schopenhauer⁴, surge sobretudo na formulação que é usada por Pessanha: a Dor, em outros autores maiúscula como se fosse uma entidade. É importante reter que é esse o termo empregue no poema: “Da enorme dor humana,/ Da insigne dor humana... / A inútil dor humana!” (Pessanha, 2009, p. 108). Essa dor reiteradamente repetida emerge não apenas em autores com uma forte interpelação do pensamento cristão, que identificam a existência humana ao sofrimento, num viés neo-franciscano e tolstoiano, como Guerra Junqueiro e Raul Brandão, mas também em outros mais associados ao pensamento schopenhaueriano, como Pessanha, com sua insistência no não-ser como fuga à vontade de viver. É, assim, um tema literário que é já filosófico *a priori*, uma vez que são extremamente rentáveis as implicações reflexivas em torno da questão do mal que acarreta.

Autores como Raul Brandão ou Guerra Junqueiro levaram às últimas consequências algumas das implicações morais, éticas e espirituais da noção de Dor. O sofrimento, francamente positivado, é tido como uma espécie de farmácia espiritual, que cura todas as moléstias do ser; por outro, existe um potencial criativo no sofrimento, que deixa o indivíduo conhecer ou até criar certas realidades transcendentais. No enalço daqueles autores, Pessanha atribui à Dor a capacidade de redenção, desse modo sublinhando a conformação cristã do tópico. Onde esta se encontra mais presente é sobretudo na impressionante descrição do martírio dos condenados, que leva o sujeito poético a apostrofar os “Doces jardins amenos,/ Onde se sofre menos,/ Onde dormem as almas!” (Pessanha, 2009: 109). Nessa passagem do poema estamos no âmbito de uma valorização ético-espiritual das figuras que experienciam a dor: os “escravos condenados”. Tratar-se-ia de um exemplo do fenómeno que Vítor Viçoso designou como “positividade ético-religiosa do miserabilismo” do fim-de-século. Afirma o crítico que este:

[...] assenta [...] numa tradição judaico-cristã de que Nietzsche havia sido, no último quartel do século XIX, o crítico mais feroz [...] Ao cepticismo radical, ao niilismo heróico da vontade de poder, à desejável ascensão e supremacia dos fortes, com implícitas remissões ao darwinismo social, opõe-se este neo-franciscanismo militante que não hesita em descer à abjecção e ao informal. (Viçoso, 1999, p. 12)

Isto que podemos chamar um dolorismo positivo distingue-se por outro lado do dolorismo negativo de Schopenhauer que, segundo o mesmo autor, “apenas no

⁴ Cf. Mesquita (2000).

esteticismo contemplativo ou no não-ser acha os espaços protegidos da insciente e cega 'vontade de viver' " (Viçoso, 1999, p. 12), talvez mais próximo da dor letal de Pessanha. De qualquer modo, a dor não é um fim em si, como lembra Junqueiro, mas uma porta para chegar a algo, a passagem que no poema pessaniano ocorre entre a cor branca como a cor da dor e o vermelho final, cor da morte, do sonho e da redenção. Numa carta-prefácio a *Os Pobres* (1906) de Raul Brandão, Junqueiro afirma:

Viver é sofrer, e tudo vive, tudo sofre. Vida infinita igual à dor eterna, eis a equação matemática da natureza. [...] A dor, que se lhe afigurou a essência íntima da vida e a sua única expressão, não era, ao cabo, o substracto último da natureza, o fundo irreductível do universo. [...] A alma, vencendo-a, converteu-a em amor. Não há beleza esplendente que não fosse dor caliginosa. A flor é a dor da raiz, a luz a dor das estrelas. (Junqueiro, 1984, 41)

Guerra Junqueiro identifica a Dor ao próprio princípio vital. A dor é o motor da existência, mas não é a própria vida em si, como diz Brandão em *Os Pobres* (1906): "A dor dá a vida e não é a própria vida" (Brandão, 1976, p. 78). Este negativismo radical é heterodoxo no âmbito do pensamento cristão, no que toca ao problema do mal, ao insistir na equivalência entre dor e princípio vital, um negativismo que o aproxima ao pensamento gnóstico, uma vez que pensa o mal como realidade essencial no mundo. Mas o que interessa sublinhar é que aqui estamos perante toda uma filosofia do sofrimento: aqui a dor se transforma em amor, é uma potencialidade que não é apenas humana, mas cósmica. Temos, ainda, a singular identificação entre dor e luz ("a luz a dor das estrelas") que, no caso de Pessanha, é contraste dinâmico entre luz e obscuridade. Ela, a Dor, é um caminho que possibilita uma visão renovada e iluminada. Segundo o poeta, a dor "Foi um deslumbramento, / Que me endoidou a vista", desenvolvendo-se num regime extático: "Pairo na luz, suspenso... / Que delícia sem fim! / Na inundação da luz/ Banhando os céus a flux,/ No êxtase da luz" (Pessanha, 2009, p. 107). A dor como luminosidade, no sentido de conhecimento, mas também de consciência, além de estar presente no poema de Pessanha, também o estava no trecho de Junqueiro. A diferença fundamental face aos textos que insistem unicamente no valor ético-religioso da dor é que a perspectiva de Pessanha deriva para o valor de catalizador de uma percepção alterada, alucinada, prazerosa. Em Pessanha esse novo olhar procede de um excesso de dor, o que faz com que o sofrimento equivalha à consciência e ao êxtase.

Muito na linha de Junqueiro, pela ideia de que a dor não é um fim em si mas uma passagem para algo, chegamos a um momento comparativo com uma passagem do *Húmus* (1917) de Raul Brandão. Essa obra do autor português possui evidente dimensão filosófica: o problema do mal, o da existência de Deus, o sentido do sofrimento – são as principais questões filosóficas que atravessam sua inclassificável genealogia, algures entre a literatura de ideias e o romance desconstruído da modernidade. Chegamos a um cenário espectral, no qual o Gabiru – *alter ego* brandoniano – assiste à chegada da primavera ao seu quintal. Trata-se de uma alegoria da própria existência, da luta constante entre o sonho e a sensibilidade (a primavera) e a insensibilidade da própria vida (o poço, a escuridão):

Imagina o negrume d'um poço – imagina dentro o espanto, e não sei que luz viva, não sei que dor recalçada, não sei quê de humilde, que quer viver apesar de dorido. Vivo, e a pata enorme que espezinha e esmigalha. Escuridão e oiro – silêncio e oiro – espanto e oiro. [...] O sonho transborda, o luar transborda – branco e dor – branco e sonho. (Brandão, 2000, p. 73)

A intensidade desse trecho faz jus ao tom do poema de Pessanha. Não só se empregam formulações muito próximas, como também oposições cromáticas afins. A brancura se associa, de igual modo, ao sofrimento: “branco e dor – branco e sonho”. A cor branca face à escuridão e, em outros momentos, a oposição entre ouro e lama, parece remeter para uma duplicidade irreconciliável: entre a vivência do sonho (o branco, o oiro) e o contraste com a materialidade e a dura realidade (o negro, a lama). *Húmus* é uma obra que insiste na visão dolorida e angustiada de uma sensibilidade universal. Numa passagem como esta, a sensibilidade não é, com efeito, apenas a do sujeito, o Gabiru, mas também a do próprio Universo. Novamente, a dor não é apenas humana, mas cósmica, o que se distancia do poema de Pessanha, centrado na humanidade da dor (“a insigne dor humana!”). Temos, contudo, em Brandão, de novo a singular identificação entre dor e luminosidade e a ideia de que o sofrimento não é um fim em si, mas uma passagem para outro estágio. No caso de *Húmus* são as próprias coisas inanimadas que, tocadas pelo sofrimento humano, dissolvem a sua materialidade em sonho (“O sonho transborda, o luar transborda”); no caso de “Branco e Vermelho”, é a chegada da morte que transforma o sofrimento numa espécie de volúpia, numa mutação cromática entre a cor branca, cor da dor, e o vermelho final, cor do desejo e do sonho da morte: “Ó morte, vem depressa,/ Acorda, vem depressa,/ Acode-me depressa,/ Vem-me enxugar o suor,/ Que o estertor

começa./ É cumprir a promessa./ Já o sonho começa... /Tudo vermelho em flor...”
(Pessanha, 2009, p. 109).

3. O cromatismo e a simbologia chinesa

Os diálogos que acabamos de trabalhar ajudam a explicar certas noções e imagens do texto de Pessanha, colocando-os no contexto do pensamento filosófico e das poéticas suas contemporâneas. Terá ficado claro que o poema é também uma narrativa que pensa, que possui propostas ético-espirituais e fenomenológicas próprias, embora não o faça de forma expositiva e declarativa, antes alusiva e simbólica.

Além disso, é também importante ler o texto de Pessanha como sendo uma narrativa estruturada de um percurso interior. Com efeito, seria difícil refutar que “Branco e Vermelho” dá conta de um agudo estado alucinatório da percepção. Nessa percepção alterada dá-se uma visão que ocorre *dentro* do sujeito, literalmente no fundo da sua pupila, num revelador parêntesis do poema: “(Seus pobres corpos nus/ Que a distância reduz,/ Amesquinha e reduz/ No fundo da pupila)” (Pessanha, 2009: 107). Isto é reconhecido pela crítica, que tem falado do poema como “exasperado” ou “alucinado”, pela forma como o seu ritmo obsessivo se associa à produção de visões, e estas, por sua vez, se plasmam num regime cromático duplo, branco e rubro.

Podemos procurar, em outros momentos de *Clepsydra*, alucinações que envolvem a percepção de cores. Há inclusive um momento em que idêntico contraste cromático ocorre, como no sangue entornado nas areias do deserto de um poema incompleto⁵, aliás com cenário idêntico ao deste. A semelhança não é dispicienda, uma vez que se trata de um sacrifício sanguinolento do sujeito num ambiente seco e dessorado. Mas queremos atentar em particular na estrofe de outro poema:

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,
- Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias -,
No limbo onde esperais a luz que vos batize
(Pessanha, 2009, p. 110)

Atente-se para a percepção visual do eu lírico, supondo uma perturbação da íris que vê cores, semelhante à que acontece no poema que temos vindo a trabalhar, ainda que não se conheça a data de composição de nenhum deles: “Foi um

⁵ “Recortes vivos das areias, / Tomai meu corpo e abride-lhe as veias... / O meu sangue entornai-o,/ Difundi-o, sob o rútilo sol,/ Na areia branca como em um lençol,/ Ao sol triunfante sob o qual desmaio” (Pessanha, 2009, p. 118).

deslumbramento,/ Que me endoidou a vista” (Pessanha, 2009, p. 107). Esta efusão de cores remete para uma errância e uma polissemia simbólica dos elementos cromáticos, como que *a priori* legitimando as interpretações diversas que deles podem ser retirados.

Retomemos a análise simbólica de tais elementos segundo certos aspectos do pensamento chinês. Pioneira é, a este respeito, a leitura de Manuela Delgado Leão Ramos (2001), trabalhando com o Taoísmo e a alquimia chinesa. Sustenta a autora uma leitura do poema baseada na simbólica da alquimia chinesa:

Foi [...] documentado que a progressão das cores observada pelos alquimistas chineses no curso das suas operações é a mesma que a da preparação da “pedra filosofal” pelos alquimistas ocidentais e que ela passa do branco ao vermelho [...] é indiscutível que segundo esta grelha de leitura, o texto exprime um estado alterado de consciência e também se sabe quanto as experiências dos paraísos artificiais podem induzir esses estados transitoriamente. (Ramos, 2001, s.p.)

Contudo, a articulação entre o sofrimento e a cor branca e, de outro, entre o êxtase da morte e a cor vermelha pode, de uma forma mais clara do que a leitura de Ramos, explicar tal oscilação de cores, dando-lhe um sentido mais direto. A alternância branco/vermelho poderá, assim, remeter para a vivência do luto adentro do Confucionismo ou para os valores simbólicos de felicidade e boa fortuna associáveis à cor vermelha no pensamento chinês. Na cultura chinesa, em contexto de morte, como explica Wolf (1970, p. 193-194), o branco é a cor a ser usada por ser neutral, enquanto que o vermelho possui uma função profilática e protetora da influência perniciosa do falecimento, sendo usado por alguns familiares mais distantes do falecido ou nos presentes entregues a familiares.

Por outro lado, o vermelho é a cor da sorte por ser também, no budismo chinês, a da transformação interior, associando-se à manifestação do Buda Amithaba, da linha Terra Pura do Budismo Chan. É Chevalier quem lembra o que os chineses designam como “ouro vermelho”, enquanto símbolo do renascimento espiritual:

O simbolismo tântrico-taoista da Flor de Ouro é também o da obtenção de um estado espiritual: a floração é o resultado de uma alquimia interior, da união da essência (jing) e do sopro (qi). A flor é o regresso ao centro, à unidade, ao estado primordial (Chevalier, 1982, p. 124, trad. nossa)

Esta passagem é citada por Ramos, que aproxima a flor rubra à visão da morte em meio do vermelho: “Tudo vermelho em flor...” (Pessanha, 2009, p. 109). No entanto, a

leitura de “Branco e Vermelho” pelo viés do budismo já havia sido proposta por Maria Helena Martins Ribeiro da Cunha, interpretação percuciente que devemos recuperar:

Esta analogia do caminho a percorrer com sofrimento [...] tem inegável referência aos preceitos búdicos [...] no poema *Branco e Vermelho*, já possivelmente fruto de incursões mais profundas na religião oriental [o Budismo]. É impossível negar o vínculo dos seus versos com o estado espiritual que possibilita a percepção da universalidade da dor, e radica, por isso, na doutrina budista. E é essa percepção que concede ao poeta as imagens do sofrimento dos homens. (Cunha, 1977, p. 16)

Trata-se de uma leitura fértil, embora problemática. Com efeito, nem o sofrimento nem a morte são vistos como um bem no pensamento chinês tradicional e no budismo, muito menos o constante elogio da morte que atravessa os versos de Pessanha. Pelo contrário, o sofrimento universal, embora radique no centro da experiência humana, deve ser – para os budistas – enfrentado e superado por via da compaixão ativa. A entrega apaixonada à morte como escape do sofrimento mais facilmente nos remeteria de novo para o pensamento cristão filtrado por Schopenhauer. Com efeito, o elogio à Dor de Schopenhauer pretende assentar na contemplação do não-ser, aí encontrando dimensões que escapam à vontade de viver. Nesse aspecto, esta leitura seria mais segura do que a budista, para a qual o Nirvana não constitui propriamente o nada ou a anulação do eu e da personalidade, antes a do desejo egocêntrico que dá origem à própria existência, bem como a extinção da concepção monolítica e antropocêntrica do eu, o que, aliás, sugere a autora:

As sétima e oitava estrofes representam a salvação, a dor vencida [...] Camilo Pessanha reserva às duas últimas estrofes a reafirmação de que se aproxima, ele próprio, da revelação do nirvana [...] A ideia de aurora que o deslumbra *tudo vermelho em flor* não contraria [...] o pensamento búdico: o nirvana não representa para o Budismo o nada, o não ser na medida em que destrói o falso real. Longe de significar o renascer do desejo de existir, o último verso figura a afirmação do “não-eu”. (Cunha, 1977, p. 16)

Contudo, a forma como o poema coloca a questão da dor parece-nos mais schopenhaueriana do que propriamente budista e, nesse sentido, entendemos ser um tanto ousado procurar a correspondência direta que a autora propõe entre a progressão lógico-argumentativa do poema e as quatro nobres verdades budistas

acerca da natureza do sofrimento e de sua cessação⁶. Se assim fosse, o poema seria como que uma exposição doutrinal do budismo, o que aniquilaria a possibilidade de uma leitura que o conecte com a tradição cristã, o que potencialmente não nos parece razoável.

Porém, é possível encontrar outras dimensões da relação do poema com o budismo, sobretudo na atenção que o poema confere à superação do corrente lugar epistemológico e ontológico do sujeito, que parece ocorrer na seguinte estrofe: “Como um deserto imenso,/ Branco deserto imenso,/ Resplandecente e imenso,/ Fez-se em redor de mim./ Todo o meu ser suspenso.../ Não sinto já, não penso” (Pessanha, 2009: 107). Com efeito, a tratar-se de súbita e gratuita suspensão do eu, esta pode ser lida como concomitante abertura da mente como espaço livre de sujeito e de objeto, como é expresso pelo conceito de *Shunyata*⁷, a vacuidade da própria mente enquanto espaço impessoal⁸. Tratar-se-ia da luminosa visão da natureza da mente que o Budismo do Grande Veículo – a que pertencem as tradições chinesa, tibetana e japonesa – concebe: como um lugar que é, na verdade, livre de qualquer diferenciação e limitação.

Na tradição budista, é salientado como em certos momentos privilegiados, como o da morte, se permite observar a própria consciência sob a forma de uma claridade cegante e insuportável, na qual se dissolve a percepção de ser um eu autônomo. Tal é sugerido pela imagem do deserto, comum à linguagem da experiência religiosa cristã, mas também a um famoso poema sem título de Álvaro de Campos, de 1930, sobre a vastidão desértica da alma: “Como um deserto imenso,/ Branco deserto imenso,/ Resplandecente e imenso” (Pessanha, 2009, p. 107). Esse branco luminoso continua, ao longo do poema, como um pano de fundo sobre o qual se desenham as alucinações

⁶ A autora identifica, de forma linear, o poema ao sofrimento tal como ele é visto pelo budismo, afirmando que: “A relação com as quatro nobres verdades [...] é o eixo que lhe norteia o desenvolvimento, apoiado inclusivamente na estrutura poemática” (Cunha, 1977, p. 16). Segundo ela: “O poeta logrou, portanto, destruir o engano da individualidade (1ª e 2ª estrofes) e compreender a universalidade da dor (3ª)” (Cunha, 1977, p. 16).

⁷ Como afirma Paulo Borges: “Ao arrepio da afirmação e da negação absoluta de um ser em si (*svabhava*), a vacuidade (*shunyata*) expressa a ‘coprodução condicionada’ (*pratityasamutpada*) de todos os fenómenos, que não são entidades simples, permanentes e independentes, ‘seres’ ou ‘coisas’, mas antes produtos de múltiplas causas e condições [...] e assim ‘acontecimentos’, ‘sinergias’ ou ‘coproduções (no sentido fílmico da palavra)’. Sendo a vacuidade inseparável das formas, sendo os fenómenos vazios mas aparentes e aparentes mas vazios, a vacuidade não é um vazio puro nem uma inexistência, tal como não é uma entidade. [...]” (Borges, 2007, p. 74).

⁸ Afirma o mesmo autor: “Na tradição tibetana [...] budista da Grande Perfeição (*rDzogs tchen*), do Buda primordial como a própria natureza da mente, descrita como uma ‘vasta expansão’ (*long tchen*), uma ‘ausência total de referências’ e um ‘fundo de tudo’ (*kun gzhi*) afinal livre de o ser ou um ‘espaço fundamental’ (*dbying*) que não é senão vacuidade, do qual tudo emerge ‘como a energia dinâmica da sua manifestação’ [...]” (Borges, 2007, p. 81).

da mente, qual a visão da caravana da dor humana. Tais visões de sofrimento podem ser associadas aos delírios e visões infernais que segundo a tradição do Grande Veículo, sobretudo na tibetana, podem acometer a mente durante o momento da própria morte, num momento que se segue ao da sua abertura luminosa. Assim, o espaço desértico poderia ser, neste sentido, uma imagem da própria vastidão da mente onde se desenrolam as alucinações da percepção. Aí os seres humanos surgem como escravos, talvez de seus próprios impulsos egocêntricos.

Esperamos ter demonstrado, portanto, que o poema “Branco e Vermelho” suporta uma leitura de dupla face: tanto a partir de uma concepção de vida fundada na tradição cristã européia, mediada pelo pensamento schopenhueriano, quanto a partir de uma concepção alicerçada na tradição budista, de matriz asiática. A possibilidade de convivência dessas duas leituras faz com que o poema não apenas ganhe em polissêmica, mas apresente sua face diplomática, isto é, sua capacidade de funcionar como mediador cultural entre uma e outra parte do mundo, já que pode ser lido a partir desses distintos repertórios. Faz lembrar aquelas teses seiscentistas e setecentistas defendidas nos colégios de Macau e Goa, que buscavam a conciliação entre o catolicismo e as doutrinas asiáticas e que logo foram consideradas hereges pela igreja de Roma. Séculos depois, a heresia se fez arte nos versos de Pessanha, explorando o sentidos culturais das cores e fazendo de um “brando deserto imenso”, “tudo vermelho em flor”.

Bibliografia

- BORGES, Paulo, “A Vida do honrado infante Josaphate ou de como a cristianização do Buda semeia a vacuidade na cultura ocidental e portuguesa”. In BORGES, Paulo e BRAGA, Duarte Drumond (orgs.). *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano VI, 2007, n.º 11 [O Budismo, uma proximidade do Oriente | Ecos, sintonias e permeabilidades no pensamento português].
- BRANDÃO, Raul, *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Porto: Campo das Letras, 2000.
- CAMPOS, Álvaro de. Livro de
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1982.
- CUNHA, Maria H.R. “A flauta chinesa de Camilo Pessanha”. In *O Estado de São Paulo*, n.46, ano I, 28 de Agosto de 1977, p. 15-16.
- FRANCHETTI, Paulo, *Nostalgia, Exílio e Melancolia: Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____, *O Essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- HATERLY, Ana, “Breve introdução ao simbolismo português – seguida de dez leituras de dez leituras específicas dum poema de Camilo Pessanha”. In: *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Amadora: Caminho, 1979.
- JUNQUEIRO, Guerra. “Carta-Prefácio”. In: Raul Brandão, *Os Pobres*. Lisboa: Editorial Comunicação, p. 33-48.
- MESQUITA, Zoraide Rodrigues Carrasco de Mesquita, “A Insigne Dor Humana” (*Presença de Schopenhauer na Poesia de Camilo Pessanha*). Tese de Mestrado apresentada à FFLCH-USP, 2000.
- PESSANHA, Camilo, *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

- _____, *Clepsidra*. Org. Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- QUADROS, A., "Camilo Pessanha, o simbolista". In: *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Mira-Sintra – Mem Martins: Europa-América, 1989. p. 77-120.
- RAMOS, Manuela Leão Delgado, *António Feijó e Camilo Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. In <http://manueladramoslivro2001.wordpress.com/>
- VIÇOSO, Vítor, *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- WOLF, Arthur, "Chinese kinship and Mourning Dress". In: *Family and Kinship in Chinese Society*. Ai-li S. Chin e Maurice Freedman (orgs.). Stanford: Stanford University Press, 1970, P. 189-198.

FILOSOFÍA Y POESÍA: DE PARMÉNIDES A MARÍA ZAMBRANO

Julia Alonso Diéguez

Instituto de Filosofia - Universidade do Porto.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto
(351) 226 077 100 | ifilosofia@letras.up.pt

Resumo: Procuraremos, neste texto, visitar a relação entre Filosofia e Poesia, desde Parménides até María Zambrano.

Palavras-chave: Filosofia, Poesia, Parménides, María Zambrano.

Abstract: We will try in this text revisit the relationship between philosophy and poetry, from Parmenides to María Zambrano

Keywords: Philosophy, Poetry, Parmenides, María Zambrano.

*Escribir el poema como un buey rotura el campo
Sin que tropiece en el metro el pensamiento
Sin que nada sea reducido o exiliado
Sin que nada separe al hombre de lo vivido.*
Sofia de Melo Breyner

Estoy tratando de reintegrar lo divino que hay en mi a lo divino que hay en el universo
Plotino

Adentrémonos más en la espesura...
S. Juan de la Cruz



Ouroboros

Sobre el método

La filosofía occidental se halla intrínsecamente asociada a la idea de un método. Sin reglas no se puede investigar la estructura del conocimiento. Es, pues, labor propia del filósofo reflexionar sobre el andamiaje que conduce a la búsqueda de la verdad. Por lo tanto, si queremos deliberar sobre filosofía, o amor al saber, hemos de vincular ese proceso al aprendizaje de una técnica, a la implementación de un procedimiento y a un régimen disciplinar, sustentado por categorías que permiten articular una discursividad apofántica, en términos aristotélicos, lo que garantiza la coherencia lógica de cualquier relato.

Todos podemos convenir que la historia de la filosofía más que un camino hacia la sabiduría se ha enredado principalmente en la fijación de esas herramientas

metódicas, responsables de la elaboración de sistemas, programas y contraprogramas. El resultado fue el abandono de su cometido inicial cual era plantear las preguntas surgidas del asombro que generaba la gran diversidad en la que el ser humano se hallaba integrado.

Al constituirse en su propio objeto de conocimiento centró sus esfuerzos en la exploración de sí misma, relegando cualquier otra función humana que se confrontase con el imperio de una razón exclusiva. Configurada la propia disciplina como centro de atención, se deja al margen el sentido de su existencia, reduciéndose la búsqueda al fundamento de una verdad adaptable a la corriente de los tiempos que aunque se pretendía racional, en el sentido positivista del término, no dejaba de estar marcada por la religión, la ciencia, el pensamiento político y los movimientos sociológicos, contraviniendo la razón de su existencia. Por lo tanto, aquella rama del saber que debía de formular cuestiones sobre el sentido existencial del ser humano se concentró en tejer su propia razón de ser y, en función de ello, creó una amalgama de conceptos integrados y ordenados por una lógica bivalente articulada por el principio del tercio excluso y de no contradicción, de forma que todo procedimiento racional no ajustable a las reglas reconocidas y aceptadas era automáticamente invalidado.

En consecuencia, el pensamiento disyuntivo prevaleció sobre otras opciones. En estos términos discurrió la filosofía de occidente hasta desembocar en el positivismo. Fue Carnap quién, influido por el primer Wittgenstein, desarrolló dentro del empirismo lógico defendido por el Círculo de Viena, la carencia de sentido de las proposiciones no verificables elevando a categoría principal el método de confirmación de las mismas. Por consiguiente quedó reducido el estudio del conocimiento, es decir de la filosofía, al aspecto puramente lógico vinculándolo a las funciones cognoscitivas y representativas del lenguaje, tan sólo supeditadas a las vías empírica y analítica de las proposiciones. Dentro de este panorama la metafísica terminó confinada, dado que en este contexto se comportaba como un elemento generador de “ilusión de conocimiento” cuando, por imperativo del paradigma dominante, tales “veleidades” no entraban dentro del programa aceptado. Los problemas metafísicos no adquieren en este contexto tan siquiera el carácter regulativo que se le reconocía en Kant, simplemente quedan reducidos a la esfera del “sin sentido”. Esta es la razón por la que los procesos de pensamiento aparecen vinculados a la psicología la cual adquiere rango científico, en tanto la lógica se

impone dentro del campo de la filosofía, por lo que esta última acaba reducida a un análisis del lenguaje matemático y de la ciencia, gobernado por proposiciones analíticas y sintéticas “con sentido”.

Estos planteamientos maximalistas pronto dejaron en evidencia la carencia y la artificiosidad de la disciplina. La filosofía, definitivamente, se había alejado de su fin primordial cual era responder al anhelo y al pasmo que generaba nuestra vinculación con el universo, cual era buscar sentidos e intentar proporcionar una verdad que permitiera al ser humano comprenderse a sí mismo y a la naturaleza en la que se halla insertado.

Un viaje a las entrañas

Debido a estas premisas, se hacía necesaria una auténtica revulsión del pensamiento, tal era la insuficiencia a donde nos condujo el positivismo y la razón científico técnica. Esa y no otra es la causa que da lugar en la España convulsa de la primera mitad del siglo XX a un nuevo modelo de pensamiento totalmente opuesto al dominante, vinculado a lo que María Zambrano denominó “razón poética”¹, como contraposición a la racionalidad instrumental y dicotómica dominante. La peculiaridad de este planteamiento epistemológico recupera del exilio un “Logos extraviado”, emparentado con la *noesis* antigua, con la mirada intelectual, de la que arranca la propia *visión poética*, la ensoñación, el delirio que penetra en la oscuridad sabiendo que se halla plena de luz, una luz huidiza, esquiva y vibrante.

María Zambrano nos recuerda, en su obra *Filosofía y Poesía*, que la filosofía en sus comienzos se hallaba vinculada a la percepción de una visión muy particular, fruto de un *logos espermatikos*, o como la propia Zambrano diría, fue el resultado del asombro y de la admiración², propiciada por un misterio *auroral* que envolvió a los seres humanos. Ese alborear que brotó de la oscuridad contagió la palabra, preñándola de significados evocadores e imprecisos, trayendo la luz a la noche misma del sentido y del alma. Dice la filósofa que el verbo poético emerge de una semilla que al arraigar se desliza como la *sierpe*³, extendiendo sus raíces en espiral, símbolo de circularidad inacabada que tiende hacia el infinito. Son precisamente los *caballos de la aurora*, los

¹ Zambrano María, *De la Aurora*, Tabla Rasa, Libros y Ediciones, S.L. 2004, p.51

² Ídem, *Filosofía y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1.996, p.15

³ *Ibíd.*, pp. 33-36

que dan la victoria a una hora prefijada⁴, al instante oportuno, y tal como las yeguas que tiran del carro de Parménides, *polýphrastoi*, son concedores de los signos, *σήματα*, y del camino, *hodós*, rico en cifras, conforme a derecho, *themis*.

La referencia a los equinos, *ίπποι* parmenídeos, utilizada por Zambrano es una reminiscencia órfica apropiada por ella de los textos antiguos. Mediante este símbolo pretendían reflejar los antiguos poetas-sacerdotes el viaje iniciático que conduce al elegido hacia un saber superior, a una realidad superadora de lo cotidiano. Esos corceles zambranianos son los mismos que al llevar, *pherei*, a los iniciados hacia la luz siguen el único camino posible, el de la noche y el día, cuyo origen está en el tártaro. De esta forma cierran con su itinerario el círculo en el que se abrazan los contrarios. Porque, como dice Heráclito en uno de sus fragmentos, el camino hacia abajo y el camino hacia arriba es uno y el mismo, sólo así se garantiza la armonía de lo que se vuelve hacia atrás. De manera paradójica en este desplazamiento la divergencia resulta convergencia y el cambio reposo, sin necesidad de exclusión ni síntesis. Este razonamiento nos conduce a una lógica copulativa y complementar opuesta a la lógica disyuntiva aristotélica.

Podemos comprobar que en este contexto el encuentro con el misterio y la verdad requiere de un medio de transporte. Exigencia que, por otra parte, resulta repetitiva en muchos textos clásicos. Ese instrumento figurado suele ser un carro tirado por equinos, o también alado. Si nos remitimos a Píndaro, en su Ol.VI, podremos evidenciar que en esos versos describe, precisamente, este viaje realizado en un carro conducido por bestias a través de un camino luminoso y puro. Es Platón mismo quien en su diálogo *Fedro* utiliza la metáfora del “carro alado”, símbolo del alma. Ya antes Homero, en la *Iliada*, en el vs. 381, había recreado la subida de Atenea en un “flamante carro”. Curiosamente, ante la diosa homérica también se abren “las puertas” del cielo que cuidan las Horas. Unas puertas que se reiteran en el Poema de Parménides.

Pero, ¿Quién era Parménides?: un poeta-sacerdote, al que se le atribuye la paternidad de la filosofía occidental, la creación de la lógica y de la metafísica, quien subido también en un “carro” tirado por las “yeguas”, que saben donde van, y acompañado por las jóvenes doncellas hijas del sol, viaja hasta la diosa una vez han sido abiertas “las puertas” del día y la noche. Estos enigmáticos hexámetros invitan a la entrada a

⁴ *Ibíd.*, p. 39

un mundo exclusivamente femenino, abriendo perspectivas mucho más amplias sobre una realidad en la que filosofía, poesía, religión y cosmología aparecen entrelazadas tal como correspondía a la interpretación de la *phýsis* en el tiempo en que Parménides escribió su poema *Sobre la Naturaleza*.

Efectivamente Parménides de Elea (530 a.C. a 515 a.C. – 470 a.C.) fue el autor de un poema tan paradigmático y misterioso que mismo parece creado bajo la inspiración divina. Los restos de ese críptico y enigmático texto todavía hoy son objeto de interpretaciones variadas y de grandes disquisiciones. Lo peculiar de los fragmentos que han llegado hasta nosotros resulta del extraño entrelazamiento comunitario de racionalidades derivado de la convergencia del conjuro, el discurso lógico y la metafísica. Podemos comprobar esta tesis ya que el poema es el medio a través del cual se transmite un mensaje enigmático, al tiempo que se estructura en forma de una exposición coherente se vincula también a otra dimensión, la cual se identifica con el Ser de las cosas mediante el uso de la metáfora evocadora, instrumento poético que da cuenta de lo que se escapa a la realidad cotidiana. Lo cierto y verdad es que en estos hexámetros quedó patente el vínculo entre los diversos matices que conforman el ser consciente y emocional, esto es: las vertientes religiosa, filosófica y poética, aun cuando la razón discursiva sobre el Ser de los entes adquiere un carácter dominante, en la segunda sección del texto.

Lo más significativo es que las tres partes del poema, a pesar de los guiños religiosos y evocadores, configuran una estructura lógica coherente lo que nos permite afirmar que efectivamente Parménides, aunque poeta y probablemente sacerdote, sí elaboró un método trabado dominado por la disyunción y el principio del tercio excluso. No obstante, al lado de este procedimiento absolutamente racional, el profesor Peter Kingsley intuye algo que no ha sido advertido por los más ilustres estudiosos del filósofo eleata. La tesis de Kingsley sostiene que entre los hexámetros parmenídeos se oculta un juego sinuoso y sugerente vinculado a la fecunda senda de la Serpiente, aquella que conduce a través del pensamiento a la oscuridad, auténtica artífice de la luz.

Por nuestra parte hemos de convenir que Parménides, como ya advirtió Platón en el diálogo *El Sofista*, abrió la puerta al No Ser el cual por el simple hecho de ser nombrado ya existe “de alguna manera” como entidad del pensamiento, aunque no proceda realizar sobre ella ningún discurso lógico ya que, aun siendo parte de ese mismo pensamiento, no se puede llegar a esa dimensión a través de la vía racional

estricta. Sin embargo, a la oscuridad abismática de donde nace la luz, se puede acceder a través de un camino que se abre dentro del sueño inducido por el *iatromantis*, aquel que sabe interpretar el lenguaje incoherente de los oráculos, artificios crípticos mediante los cuales se arbitran las herramientas que permiten “verse” en la oscuridad. Es ese un verbo ligado al silencio de la cueva en la que habita el No Ser vinculado al abismo, al inframundo, conformado por la cópula del concepto y la palabra evocadora, lo que da lugar a una arquitectura espiritual heterogénea.

Es cierto que la vía del conocimiento monista circular, propia de la simbología del *ouroboros*, se impone en el poema en tanto es sugerida por la propia diosa, la cual argumenta ante el poeta viajero la bondad de la sabia elección entre los tres caminos posibles: el de la razón, el de la opinión y el de la perplejidad. Sobra decir que al identificar Ser y pensamiento Parménides apuesta por el límite esférico, desestimando las otras dos vías de acceso al conocimiento. En esto consiste la implementación del método filosófico. En un control que el pensamiento ejerce sobre sí mismo encerrándose en una demarcación que, por otro lado no deja de ser infinita dado que en sí misma es circular.

Cierto es que el símbolo de la serpiente refleja tanto la curvatura monista que encierra al Ser en sus límites, el pensamiento, como el viaje en espiral que conduce al conocimiento del todo en el que nada resulta descartado. Este último es un camino, *óδός*, tortuoso que excluye en ese proceso de aprendizaje la línea recta y el círculo cerrado, ya que al reptar el ofidio marca un trazo en zigzag, compuesto de avances y retrocesos, tal como sucede en los textos poéticos. Solo se clausura cuando muerde la cola, a la manera del *ouroboros*, representación simbólica de los movimientos cíclicos y de la eternidad.

En ese sendero serpentino, vinculado a un conocimiento al que se accede a través de la revelación, y rico en reflexiones sin continuidad lógica pero sí tonal, no entra el común de los hombres porque es una ruta destinada a los inmortales y, por ello, se hace en estado de dormición. Un sueño que supone, paradójicamente, la muerte en vida. Es a través de ese estado por donde conducen hasta la *aurora* los corceles al hombre iniciado, aquel que ya conoce la existencia de un fuego invisible en el inframundo.

Como sostiene Peter Kingsley, los adeptos sabían que *no se podía subir sin haber bajado antes y que encontrar la claridad implicaba hacer frente a la más absoluta*

*oscuridad*⁵. Es en este punto donde se produce la convergencia con María Zambrano quien también *prefería la oscuridad, como penumbra salvadora que andar errante, sola, perdida, en los infiernos de la luz*⁶.

El recurso al camino de la serpiente, la *sierpe* zambraniana, es fiel reflejo de la sabiduría en las culturas ancestrales y, sobre todo, tanto en Parménides como en la filósofa española nos remite al enigmático mundo del orfismo.

P. Kingsley nos recuerda que la presencia de Asclepio⁷ iba también precedida por el siseo de las serpientes, un sonido semejante al emitido por la *syrinx*, la flauta, y también al de la respiración pausada y profunda de quien viaja al mundo de los sueños dirigido por el sacerdote de Apolo Oulios, portavoz de lo divino, el *pholarchos*, señor de la cueva que tiene el poder de curar mediante la dormición. Estas tradiciones tienen su origen en Tracia y se hallan vinculadas a la Señora de la Noche, al abismo del Hades y a la sanación por medio de los sueños, una tradición conservada por los fundadores de Elea, vinculada a través del orfismo con los misterios eleusinos.

En este contexto mágico-poético las palabras son poderosas, sagradas y hechiceras, por lo tanto se hallan preñadas de significado en sí mismas, no son referencias detonantes, sí cifras crípticas reservadas para los iniciados y, por supuesto, inaccesibles para un lector contemporáneo ya que están perfectamente insertadas en el poema, en un tiempo oportuno y en un contexto también oportuno, para producir mediante el *ritmo* y el *Logos mathematicos*⁸ los efectos deseados en el adepto, capaz de interpretar el lenguaje de los oráculos plenos de ambigüedad y dobles sentidos. Las voces poéticas del poema parmenídeo remiten pues a una realidad paralela a la del pensamiento, silente, tan sólo comprensible para los conocedores del contenido de los misterios, y de *la matemática hermética e inaccesible* que se manifiesta como *un aliento sutil de un fuego escondido*⁹.

Lo cierto es que, en el Siglo V a C, sólo escribían quienes eran poseídos por la inspiración divina, y uno de estos hombres enigmáticos fue Parménides, quien articuló de forma magistral en su legendario poema el lenguaje del pensamiento, propio del Ser, y el poético que clama por otra dimensión abisal, la del No Ser, que no

⁵ Peter Kingsley, *En los Oscuros Lugares del Saber*, 2ª Edic. Atalanta, Gerona 2010, p. 70

⁶ Zambrano María, *Filosofía y Poesía*, p.11

⁷Peter Kingsley, *Ibid.*, p. 128

⁸ Zambrano María, *De la Aurora*, p.55

⁹ *Ibid.*, p.53

puede ser pensada y remite, replicando a Zambrano, *a la noche, al hueco, a la cavidad desde la cual mira con ojos innumerables*¹⁰. El descenso a lo oscuro se realiza cuando la pasión empuja hasta la iluminación prometida por las irradiaciones que se vislumbran tras una “puerta” cuyos cerrojos, como dice Parménides en su poema, *giran* en torno a sus goznes porque, replicando a María Zambrano, *la luz anda escondida en las tinieblas*¹¹ donde palpita algo impenetrable que no es otra cosa que *el anhelo de lo que pide ser*¹² y todavía no es. Lo oscuro fructifica cuando se produce el descenso de *ojos ávidos de visión, visionarios en ayunas*¹³, al vientre del abismo propio al ser incitados por la promesa de una *aurora*, sugerida en la fragilidad de una línea tenue anunciadora de la eclosión luminiscente del albor que nace del abismo del No Ser, la cual conduce al *Kouros*, el poeta, hasta la diosa guiado por doncellas en un carro tirado por yeguas que conocen su destino. La diosa es concedora “del intrépido corazón de la verdad” parmenídea la cual refrenda que sólo el Ser se manifiesta a la razón, en tanto el No Ser es inadmisibile para el pensamiento humano, de forma que no puede ser conocido ni expresado con palabras. De esta manera, Parménides formula en el poema los límites de la razón humana recurriendo a la justicia, *dike*, la fuerza cósmica que *retiene con sus lazos al Ser*, por necesidad, *ananke*. Es precisamente esa necesidad la conductora que fuerza las fronteras de la razón y por ende del Ser. Por lo tanto, el pensamiento aparece encarcelado dentro de un contorno en el que ha sido encadenado por el propio destino. Dice Parménides, refiriéndose a nuestra percepción de la realidad, que *todo está lleno de ser* y que también (siguiendo a los pitagóricos) todo se ordena en pares de contrarios, por eso la totalidad está henchida de noche invisible y de luz, de forma que nuestro escenario se constituye gracias a la *danza de los contrarios*¹⁴ los cuales se liberan de forma rítmica.

María Zambrano recogiendo esta tradición que se hunde en los albores del pensamiento de occidente nos recuerda que, si bien la filosofía y la poesía nacen juntas en tanto ambas son fruto del asombro, terminan distanciándose porque la razón filosófica se impuso ejerciendo con violencia sus propias conjeturas al tratar de convertir la heterogeneidad en unidad, lo que conlleva separar al ser racional de su

¹⁰ *Ibid.*, p.54

¹¹ *Ibid.*, 76

¹² *Ibid.*, 78

¹³ *Ibid.*, 79

¹⁴ *Ibid.*, *De la Aurora*, p.41

plural realidad, desembocando en la falacia intangible de la abstracción y del concepto. Por el contrario, el poeta se religa a su auténtico contexto, a algo que se sugiere en la frontera que media entre la vida y la muerte, pero que no es muerte. Ese tránsito dentro de la propia existencia abre un *espacio donde no llega la razón pero sí la poesía*¹⁵. Como nos recuerda Zambrano, en eso consiste el “viaje” a las *entrañas* formulado por Empédocles y también por Parménides que, además, es lo propio del alma en traslación empujada por un anhelo insaciable.

Así pues, María Zambrano recupera un pensamiento olvidado al rescatar el orfismo y el pitagorismo, proponiendo con esta decisión heterodoxa una reespiritualización de su tiempo, un vuelco, una posición reactiva en confrontación con su maestro Ortega y Gasset.

Como Bergamín¹⁶, consideró la filósofa que el pensamiento debe de estar vivo y no fijado al igual que *una mariposa disecada*, lo que justifica su defensa de *diversas posibilidades discursivas*¹⁷.

Con una belleza inusual la pensadora española, influida por Heidegger, se atreve a establecer la cópula entre el verbo sonoro evocador de sensaciones intuitivas e inexplicables y lo callado que se retrae, cuando sostiene que para retroceder desde el sonido al ámbito de lo silente *ha tenido que adentrarse en el ritmo*¹⁸, *absorbiendo todo lo que en su forma lógica dejó atrás. Siendo pensamiento, imagen, ritmo y silencio.*

No otra fue la intención del padre de la filosofía quien al tiempo que esbozaba un sistema de pensamiento, lo hizo sirviéndose de un venerable poema a través del cual dejó entrever la fuerza de lo que no se puede pensar ni encuadrar dentro de la lógica del límite y que, por tanto, ha de ser preservado para el dominio de lo sigiloso de manera que, en este contexto, corresponde a *la poesía tratar de crear la imagen de un tiempo sagrado, volviéndose hacia su contrario el silencio*¹⁹. Ese nivel de “realidad irreal”, identificado con el No Ser, apareció como un simple susurro al ser arrollado por *la antipoética prosa aristotélica*²⁰.

Cuando en el Fragmento II del poema *Sobre la Naturaleza* expone Parménides la doctrina de las vías del conocimiento, de manera expresa deja cerrado el camino del

¹⁵ Ramírez Goretti, *María Zambrano Crítica Literaria*, Devenir Ensayo, Crítica Literaria, Madrid 2004, 1ª Edic., p.75

¹⁶ *Ibíd.* p. 81

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Zambrano María, *Filosofía y Poesía*, p. 49

²⁰ Ramírez Goretti, *María Zambrano Crítica Literaria*, p. 81

No Ser al pensamiento. Advierte el poeta-filósofo que no es posible adentrarse en ese páramo ya que no se puede pensar ni decir nada sobre esa dimensión. Este era un mensaje que sólo unos pocos pudieron captar porque eran los singulares concedores de un itinerario, el del “camino hacia abajo y hacia arriba que es uno y el mismo”, tal como dejó escrito Heráclito en su fragmento 33. En verdad, un sendero paradójico que conduce al encuentro con la luz en medio de la oscuridad.

Esos personajes privilegiados capaces de jugar con las aporías eran los “*Mystes*”, adeptos integrados en un círculo selecto a través de los rituales de iniciación, los hombres que “conocen” su condición y ya han aprendido a morir en vida. Precisamente, uno de estos iniciados es el poeta viajero, protagonista del poema, el cual versado en la riqueza de los bienes escondidos busca con pasión y anhelo lo que se sustrae a la razón.

En este caso el objetivo es llegar a lo que está detrás de todo, a lo esencial que no cambia nunca. Como hemos comprobado el acceso a esa dimensión no está al alcance de todos. Pocos son los elegidos. Corresponde, pues, a los sabios la interpretación de los oráculos y de los acertijos de la existencia, lo que nos devuelve a una vía de conocimiento practicada en la antigua Grecia, la del enigma oracular. Por todos es sabido que el oráculo emerge cuando el vate o la pitia participan de otro nivel de realidad vinculado a la ensoñación, a un estado alternativo de conciencia ajeno al del escenario cotidiano. Como nos recuerda Peter Kingsley²¹, las palabras enigmáticas que brotan en ese estado de ausencia son como “semillas”²² porque ese es el lenguaje de los dioses, en el que abundan las sorpresas y los asaltos inesperados.

En definitiva, el poema de Parménides nos conduce a una dimensión arcana, heroica y mítica, por cuanto nos adentra en un viaje similar al de Gilgamesh y al de Heracles, los cuales descienden a los infiernos buscando el conocimiento. Lo cierto, sin

²¹ Kingsley Peter, *En los Oscuros Lugares del Saber*, p. 35

²² Platón en su diálogo *Fedro*, menciona el pálido reflejo de la escritura y de las palabras cuando en verdad sólo se trata de *simientes*. Nos dice que Lo Real entra en la topografía humana a través de un viaje hecho de avances y retrocesos y que el *transporte divino se realiza arrastrado por el río del lenguaje*, un lenguaje poético en el que se quiebran los principios lógicos. En verdad *la mayoría de la gente no sabe lo que son realmente las cosas* (*Fedro*, 237b-c). La superación de nuestro pequeño mundo en el que nos hallamos confinados se realiza porque se impone un *deseo, Eros*, (*Ibid.*237d).

El *delirio amoroso* es el impulso hacia la superación de los límites y nos empuja hacia una puerta en la que se vislumbra la existencia de otro universo en el que *Amar es Ver* y en el que *Desear es Entender la ciencia de lo que verdaderamente es Ser* (*Ibid.*8247d). En ese instante brota un tiempo interior en el que se manifiesta nuestra esencia verdadera a través de *una escritura hieroglífica*, que viene a demostrar la naturaleza fronteriza del ser humano, capaz capacitada para otear un mundo inexplorado donde lo posible se convierte en realidad.

La mente del filósofo es alada (*Ibid.*251c), dice Platón.

embargo, es que el filósofo-poeta no aclara la identidad de la diosa protagonista del poema, *thea*, la cual recibe y acoge al viajero dándole una bienvenida órfica. El autor nos transporta hasta ella a través de calculados silencios, sobre todo en lo que respecta a los nombres porque un nombre, como declara Kingsley, tiene en sí mismo la fuerza poderosa, su propio significado. En consecuencia sostiene el profesor que la identidad de la deidad no se menciona en el poema, en correspondencia con la creencia de que lo divino remite a lo inconmensurable, a lo innombrable. Es cierto que resulta recomendable no dar nombre alguno a aquello que se sustrae a toda denotación. Es mejor dejarse envolver por un velo de silencios que incitan a la escucha de lo sordo y mudo.

No obstante, según la tesis de Peter Kingsley²³, la diosa a la que nos remite Parménides es Perséfone, la señora de la noche, de los muertos, la diosa por excelencia, aquella que era por todos conocida y que por eso no era preciso nombrar banalmente.

El verbo poético, sobre todo en el Proemio, juega con las resonancias de las palabras bien dispuestas. Hemos de reparar, tal como nos advierte Kingsley²⁴, que el poema es fruto de un “arte consumado” y está compuesto por los versos más enigmáticos y poderosos, jamás escritos.

La disposición de las palabras tiene por finalidad promover a través del “ritmo” la implosión, de forma que “arrastra hacia dentro” al propio lector que “sabe” y ya ha “aprendido”, el cual viaja de mano de las voces propicias hacia sus íntimas profundidades. La ambigüedad del contenido del poema no es tal, sólo hemos de reparar en las resonancias propias del “lenguaje de la iniciación”, unas cacofonías que recrean el efecto del conjuro. El tránsito a otro estado de conciencia se impulsa a través de sonidos repetitivos *circulares*, como *nuestro anhelo*²⁵, similares a los producidos por el eje, también circular, del carro²⁶ que conduce al poeta por el camino hacia la diosa. Esas reverberaciones son análogas a las emitidas por el movimiento *orbicular* ejercido sobre los goznes de las puertas del día y la noche. No es menos sorprendente la insistencia sobre la *circularidad o redondez* del camino que transita entre la oscuridad y la luz, un itinerario que se cierra como un anillo similar a los cubos en los que se insertan las *redondas ruedas*, al movimiento rotatorio de las

²³ Kingsley Peter, *En los Oscuros Lugares del Saber*, p. 94

²⁴ *Ibíd.*, p. 112 y ss.

²⁵ *Ibíd.*, p. 119

²⁶ *Ibíd.*, p. 120 y ss.

bisagras sobre las que giran las imponentes hojas, ricas jambas de cobre, que conforman los portones sujetos a *los quicios por sus ejes de fuerte bronce*.

La rotundidad esférica de una verdad bien redonda (*alezeies eukukléos*) es anuncio de perfección, unidad interna, sanación, sacralidad y camino hacia el conocimiento el cual se desvela, *aletheia*, cuando se abre la puerta. Estas resonancias verbales conducen a un sonido dominante, *syrimos*, el del silbo, análogo al de la flauta y al siseo de la serpiente²⁷ que se enrosca sobre sí misma en la búsqueda de conocimiento, reproduciendo, en términos de María Zambrano, un *movimiento circular originario*²⁸. Más ese movimiento giratorio no siempre se cierra, se da también en forma de bucle, conformando la espiral del ser, lo que nos salva de la reiteración y el monismo racional parmenídeo. Precisamente esa espira en la obra de Zambrano es la que se identifica con *la sierpe de la vida*²⁹ porque abre la puerta a la diversidad, a la infinitud, a la voluta en la que cohabitan universos paralelos³⁰.

Con la idea de garantizar un cierto equilibrio, después de un Proemio pleno de religiosidad, Parménides, el padre de la filosofía, nos orienta a través de su poema *Sobre la Naturaleza* en el camino del saber sobre la tierra, el que conduce al Ser de las cosas. Sugiere seguir esta senda, porque aquella que conduce al No Ser no se aviene con la palabra ni con el discurso racional. En este sentido nos advierte Parménides que “Ser es Pensar” y que el “No Ser” no es susceptible de especulación porque no puede ser gestionado, de acuerdo con el principio de no contradicción por el que se rige el pensamiento.

No obstante, esa segunda observación nos conduce a una entidad negativa que surge de la propia reflexión racional. El hecho de mencionar la vía del “No Ser” ya lleva implícito que hay algo que, aun escapándose a la deliberación, está ahí, y brota de forma abrupta ante el contundente rechazo de la razón golpeando al filósofo-poeta, de manera que sólo puede obviarlo si quiere salvar el límite al que ha de estar sometida cualquier alocución con sentido.

Pero, en verdad, el viaje hacia el No Ser conduce a una cueva inicial protegida de la luz, hundida en lo más profundo y oscuro, el Hades donde reina Perséfone. No en vano la vía de la razón tiene también su opuesto, la oscuridad de *las entrañas de la*

²⁷ *Ibid.*, p. 122

²⁸ Zambrano María, *los Bienaventurados*, Edit. Siruela, Madrid 2003, p. 19

²⁹ *Ibid.*, p. 19

³⁰ *Ibid.*, p.27

*tierra en la que la luz está guardada centelleante e indeleble*³¹. Peter Kingsley nos devuelve, precisamente, a la gruta donde el “señor de la cueva”, *pholarchos*, induce el sueño de la sanación. A juicio de este filósofo el “viaje” del poeta descrito en el Poema parmenídeo, es un itinerario hacia la oscuridad donde mora la luz, es esa muerte en vida que promueve la retirada hacia la calma del creador en lo creado y permite la *entrada en la quietud primera*³².

Un símbolo que define este camino en el que surge la contradicción es la serpiente enroscada sobre sí misma, el *ouroboros*, reflejo tanto del infinito como de la búsqueda de un camino que conduce al inicio. Es ese un sendero de conocimiento, ajeno a la estricta mecánica de la racionalidad científico-técnica, un método que tiene en cuenta el tiempo sagrado, un tiempo asociado al ofidio, tal como aconteció entre los órficos recuperados para la postmodernidad por María Zambrano.

La filósofa española utiliza, precisamente, esta vía de conocimiento serpentiforme. Sin embargo expulsa del centro la verdad al promover, tal como sostiene la profesora teresa Oñate, una teología inmanentista, la multiplicidad de las razones, el enlace de las diferentes racionalidades y una ontología pluralista³³, que en el caso concreto de Zambrano recupera el No Ser y la Nada esbozados en el poema de Parménides. La sabiduría de la serpiente va unida en la pensadora a la polirritmia musical del alma, a una armonía matemática ciertamente pitagórica, lo que invita a conocer las secretas proporciones de los números, las *diastêmata* de Arquitas.

El descenso a los infiernos propuesto por María Zambrano, al igual que en Parménides, va unido a una categoría ontológica que penetra en la vida a través de un *logos piadoso* el cual, en el caso de la filósofa española, tiene a lo griego por espejo, concretamente al orfismo y al pitagorismo, movimientos que sustentaron también el poema de Parménides y a través de los cuales tanto el poeta eléata y Zambrano, cada uno en su tiempo, pretendieron rescatar la realidad sagrada originaria, vinculada a lo otro, al misterio que conduce a un escenario ontológico inexplicable.

María Zambrano excita la necesidad de traer a nuestras vidas con urgencia otro modelo de racionalidad vinculada a la música del pensamiento, de forma que este se realice al modo de una armonía interior, propia de la precisión pitagórica, generando

³¹ *Ibid.*, pp. 21-22

³² *Ibid.*, p. 26

³³ Oñate y Zubía Teresa, Seminario sobre Aristóteles, curso 2010-2011. Facultad de Filosofía, UNED, Madrid.

como el poeta Parménides soledades sonoras, litúrgicas, propias de un *logos matemático* exiliado en nuestro tiempo.

Efectivamente, tanto en el poema de Parménides como en los escritos de Zambrano emerge la tríada formada por la musicalidad poética, el pensamiento metafísico vinculado a esas evocaciones y la memoria, *mnemosine*, a través de la cual se da un sentido a la *phýsis*, término que en última instancia pertenece al lenguaje de los misterios.

La noche zambraniana, el abismo y el tártaro parmenídeo se corresponden con la concavidad, con el hueco, la caverna donde se induce a la ensoñación por el señor de la misma, el *pholarchos* al que se refiere con insistencia Kingsley. El sonido musical de la *syrix*, similar al siseo de la serpiente nos remite a esa armonía matemática implícita en el universo, al lenguaje secreto de la naturaleza, a la luz escondida en las tinieblas que revela la esencia de un Ser impenetrable vinculado al anhelo de quien, desde su propia Nada, pide formar parte de ese fondo matricial donde convergen los contrarios. El descenso a los *ínferos* se cumple en Zambrano por una pasión que se paga con la vida y que, en compensación, rescata esa irradiación intuida tras los goznes de las puertas donde, dice Parménides, se abre el abismo, la profundidad de donde nace la luz, aun cuando invita al recogimiento en lo oscuro.

Es a partir de este saber como la pensadora española denuncia la Voluntad de Poder de la razón. Al aventurarse en el universo abierto por los poetas da muestras de su afinidad con ellos, actitud que se pone de manifiesto en su concepción ontológica y epistemológica de la realidad.

Es preciso subrayar que Zambrano coincide, también, con el poeta portugués Fernando Pessoa en lo que se refiere a la consideración sobre la belleza basada en la armonía y proporción griegas, así como en el reconocimiento de una metafísica oculta dentro de la poesía religiosa que nos transporta a un más allá, al oriente imposible donde se produce la confluencia de una coincidencia caótica y abismal en la que, en un instante sagrado, se activa *el interruptor incógnito* del hombre de Pollock pessoano, pero, sobre todo, es en su consideración del camino de la serpiente como método de conocimiento donde se dan la mano las reflexiones del poeta luso con la filósofa española, y de forma retrospectiva con el propio Parménides.

A diferencia del positivismo que ha situado la razón en el centro de toda investigación, ignorando otras posibilidades, el poema de Parménides, en contra de lo aceptado, promueve en el Proemio la expulsión del absolutismo de la razón

cuando favorece el regreso del alma al lugar primordial del Ser, en el que se confronta con su contrario, el No Ser, a través de un proceso iniciático individual con proyección cósmica que se despliega en el abismo de un yo iniciado en los misterios. Sólo después del “viaje” el poeta recupera el pragmatismo parmenídeo “el centro sin centro” del Ser de los entes, cuando lo vincula a la razón responsable de la unificación del pensamiento necesario para la vida práctica y la lógica científica.

María Zambrano, enfrentada al programa europeísta y racionalista de su maestro Ortega, busca precisamente en “las entrañas”, un lugar donde no llega la filosofía pero sí la poesía. Este planteamiento gnoseológico propicia una reespiritualización del ser humano porque, de la misma manera que ocurre con Fernando Pessoa-Bernardo Soares, el semiheterónimo autor del *Libro del Desasosiego*, sufre la percepción de lo real como una auténtica ausencia ontológica, de forma que intuye otra forma de existencia sostenida sobre el fondo de vacío originario, informe y sin nombre, un receptáculo extraño que al ser traducido de forma poética da lugar a una peculiar relación del hombre con sus multiplicados tiempos, con sus diversos espacios, con sus diferentes universos.

Al regalarnos Zambrano un nuevo método de conocimiento, el camino serpenteante sin rumbo fijo, nos aboca a la retracción con la finalidad de recuperar bajo la denominación de “racionalidad poética”, ese estado de *asombro ante la heterogeneidad* fomentado por las intermitencias del corazón. Según la pensadora, es esa fascinación inicial la que dio lugar también al nacimiento de la filosofía, en un tiempo en que el amor al saber consistía precisamente en religarse a la *phýsis*. Su propio contexto, a principios del siglo XX, era la más clara consecuencia de una ruptura comandada por la *violencia del pensamiento* que intentó, a partir de Platón, convertir la pluralidad y la diferencia en unidad, separándose de la propia realidad del ser humano al desembocar en la falacia de la abstracción. En consecuencia, y consciente de las carencias de una razón restrictiva, Zambrano se empeñó, de la misma manera que ocurrió con el heterónimo de Antonio Machado, Juan de Mairena³⁴, en acercar la filosofía a la realidad, es decir, a la heterogeneidad misma. Es a través de las cosas cuando descubre que lo divino no es sino el reflejo de una ausencia que como un agujero negro insinúa una potentísima fuerza abisal, oculta en las profundidades del corazón de los seres humanos. Lo divino, como el Ser de

³⁴ Ramírez Goretti, *María Zambrano, crítica literaria*, p.79

Parménides lo llena todo y su característica principal es el sigilo. Con este encuentro inaudito se revela la presencia de una noche antiquísima vinculada al silencio, del que emerge el melodioso sistema del universo y el ritmo armonioso inherente al juego circular cósmico.

Tal como sucede en el Proemio del poema de Parménides, María Zambrano nos conduce a reflexiones sin continuidad lógica, invitando al lector con esta estrategia a la escucha atenta de la tonalidad y el ritmo de las palabras, entre cuyos sonidos se oculta el contenido de mensajes crípticos. Las piezas del pensamiento poético de estos dos filósofos se superponen con criterios intuitivos, poniendo de relieve la riqueza de una racionalidad cuyo objetivo es sobre todo el “saber del alma”, ese que aplaca nuestra sed en el desierto de la vida por donde discurre el camino que conduce a la reintegración en el origen. Ese convencimiento supone que filosofar, en lo sucesivo, como sostiene la filósofa española, consiste en “des-realizar la realidad” forzando, en lo que respecta a nuestra herencia, el desprendimiento de una matriz ontológica platónica que, como muy bien señala Zambrano, ya se gestó en el libro VII de *La República*³⁵, en el que Platón condenó la poética cuando decidió expulsar a los vates de la *Polis* ideal, momento en que *la poesía se quedó a dormir en los arrabales*³⁶. Dentro de estas coordenadas, emerge el mundo onírico zambraniano en el que se dan la mano los pares de contrarios pitagóricos: el arriba y el abajo, la luz y la oscuridad, tal como ocurre en el poema Parménides en el que el juego de los opuestos regido por la *necesidad* marca una profunda reflexión sobre la realidad y el cosmos. Efectivamente, tanto en los hexámetros del eléata como en el corpus de Zambrano se fortalece el enlace de la noche y el día materializado en el viaje al abismo propio donde el peregrino se encuentra con la luz. Esta supuesta contradicción invita tanto a un recogimiento silente como al despertar nuevo del hombre errante por sí mismo, quien se “reenciende” a partir de la propia Nada, sin “violentar” las puertas, sin “esfuerzo” y sin “protección”.

Escribe la filósofa española en una nota a pie de página de *Método*³⁷:

Hay que dormirse arriba en la luz. Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio. Allá en los profundos, en los íferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo. Arriba, en la luz, el corazón se

³⁵ Zambrano María, *Filosofía y Poesía*, p. 16

³⁶ *Ibíd.*, p.14

³⁷ Ramírez Goretti, *María Zambrano, crítica literaria*, p. 83

abandona, se entrega, se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En la luz se acoge donde no padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y sombra, sin esfuerzo y sin protección.

Quien así escribe lo hace desde el exilio real de su patria. A partir de ese sentimiento de extradición emerge “la lógica del sentir” propia de un saber que nace del alma, a través del cual busca una redefinición el ser humano que vuelve la mirada al origen de occidente. Para ello promueve una filosofía que se autoconfiesa, declarando sus imposturas, sacando a la luz lo que los sistemas cerrados han pretendido ocultar. Es María Zambrano quien pone al desnudo la voluntad de dominio y de poder de una razón reducida a sí misma a la que, según la ortodoxia, se ha de someter toda diferencia en aras de la unidad. Abunda la pensadora en la violencia de la filosofía y en la imposición que se ejercita sobre la alteridad, cuando la razón pretende reducir a una única racionalidad la auténtica y plural realidad humana.

En su obra *Filosofía y Poesía*, bajo la influencia de Heidegger hace una crítica genealógica a la tradición metafísica de occidente. La tesis dominante gira sobre la filosofía que como disciplina de conocimiento se constituye gracias a la fuerza, la imposición y la exclusión. Según su criterio la poesía y la filosofía aunque nacieron juntas se desgajaron, lo que llevó a la filosofía a ser *un éxtasis fracasado por un desgarramiento*³⁸, lo que supuso la fractura de la razón con las cosas del mundo y la heterogeneidad entrañable de lo existente. De esta manera, la verdad aparece como el resultado de la concordancia entre el orden racional y nuestra pobre consideración de lo real. Una auténtica falacia.

Zambrano, dando un paso más allá de la filosofía apuesta con determinación por los poetas, mostrando su afinidad con ellos. De este maridaje nace una novedosa concepción ontológica y epistemológica en la que juegan un papel importante los elementos intuitivos, al recuperar el *Nous* griego, artífice de una razón creadora cercana al modelo ontológico gnóstico.

En su obra *Los Bienaventurados*, Zambrano propone rescatar lo que yace *oculto en los inferos, al margen de la razón, del sistema y del concepto*³⁹. En ese proceso de “desrealización” busca la filósofa un itinerario que conduce hasta una experiencia

³⁸ Zambrano María, *Filosofía y Poesía*, p. 16

³⁹ Ídem, *los Bienaventurados*, Edit. Siruela, Madrid 2003, p. 18

fundamental, la del ser del hombre, la cual remite a una categoría ontológica de alcance: la vida misma en toda su plenitud.

El camino de descenso a los infiernos, previo al encuentro con el conocimiento, al tiempo que simboliza una de las columnas del pensamiento zambraniano, es también una réplica del proceso implícito en el poema de Parménides, al menos tal como lo entiende el profesor Peter Kingsley *En los oscuros lugares del saber*. Efectivamente, si Parménides fundamenta una razón que va a permitir el desarrollo lógico del conocimiento, María Zambrano va a formular una crítica al resultado de esa evolución, a una razón científico-técnica hipertrofiada que se apropió con violencia y exclusividad de la vía del Ser parmenídeo.

Fue la propia filosofía retraída sobre sí misma la que, después de Platón, descartó otras rutas que si bien no eran aptas para ser exploradas con el método del principio del tercio excluido y de la lógica bivalente, sí gozan de presencia en el poema de Parménides. Tal es el caso de la vía prohibida del No Ser y la de la Perplejidad.

Asumiendo los caminos vedados por la diosa parmenídea al común de los mortales, Zambrano nos devuelve a una realidad sagrada originaria plena de resonancias gnósticas y órfico pitagóricas. Una realidad que es sometida por la pensadora a un tratamiento filosófico inusual, en tanto recupera la presencia de un *Logos piadoso* enlazado con la mística y la tragedia. El descenso al abismo, a las entrañas, a los *ínferos* zambranianos, está vinculado al lenguaje del sueño, al inconsciente, que tanto en Parménides como en la filósofa española se constituye en un lugar privilegiado el cual permite reconocer las diversidades discursivas y sus tiempos propios estratificados.

María Zambrano nos remite también al poeta Esquilo, quien manifiesta la necesidad trágica de conocer padeciendo, a Empédocles quien en repetidas ocasiones recomienda repartir bien el Logos por esas “entrañas” a las que se refiere la filósofa, a Heráclito quien sostiene que no se puede comprar el corazón, pues lo que el corazón quiere se paga con la vida, a Plotino quien busca integrar lo divino que habita el hombre con lo divino que se expande por el universo, a Ángelus Silesius quien propone escalar el corazón como si fuera una montaña y a Nietzsche, quien invoca con pasión todas las Auroras que todavía hay por nacer. Efectivamente, cree Zambrano que nada de lo real (y real es todo lo que integra la vida humana, lo visible y lo invisible) puede ser humillado por eso es capaz de captar la fuerza que transmite la idea no pensable del No Ser. De la mano de esta filósofa se abre pues un camino, el

que aparece prohibido por la diosa de Parménides a los no iniciados, aquel que conduce a la Nada y permite adentrarse en la espesura, tal como sugirió S. Juan de la Cruz.

Eso es “lo otro” que se escapa al lenguaje y que se hace presencia escurridiza en el Poema de Parménides y es precisamente, para Zambrano, la raíz abismal del ser del hombre la cual tiene, a juicio de la pensadora, una realidad ontológica inexplicable tan sólo accesible al poeta porque sólo él, dice, “no teme a la nada”. Esa dimensión de inexistencia, como muy bien anticipó Parménides, escapa al concepto y a los límites fijados por la razón, por eso sugiere el eléata que no puede ser pensado y lo remite a un más allá del pensamiento, a la muy famosa vía del No Ser bien explicitada por “el extranjero” en el diálogo platónico *El Sofista*, reflexión que ha sido capaz de abrir una grieta en el Ser redondo y cerrado parmenídeo de la razón. No obstante, “eso” que está más allá del lenguaje y del pensamiento exige paradójicamente ser pensado y nombrado porque anhela la existencia, exige su propia realidad, incluso esa que tiene cuando es negado y que, extrañamente, resulta ser el fundamento ontológico de una posibilidad: que el ser de las cosas y de la propia razón sea pensado.

Definitivamente Zambrano, escoge la vía del No Ser asociada al pensamiento del abismo, orientándose por ella a través de una música interior que rescata la memoria de trascendencia religiosa y pitagórica, impulsada por una tríada: música, pensamiento y memoria.

Pensamiento y Musicalidad

En *El Hombre y lo divino* María Zambrano nos remite de forma reiterada a la música, esa diosa que sirve a la memoria porque nació para vencer el tiempo y la muerte, su seguidora. El propio pensamiento zambraniano se revela como música interior, estado de suspensión que ella reconoce bajo la acepción de *soledad sonora*⁴⁰, la misma que nos conduce a las resonancias musicales de las palabras evocadoras del siseo de la serpiente parmenídeo, las cuales son el anuncio de una melodiosa penumbra en la que el silencio orante se manifiesta como auténtica vibración matemática, pitagórica. Esa idea musical del pensamiento asociada al silencio y fomentada por la disposición oportuna de las palabras evocadoras, tan bien captada por Peter Kingsley en el poema de Parménides, había sido ya reconocida por María

⁴⁰ Zambrano María, *Los Bienaventurados*, p.80. Ref. a *Notas de un Método*

Zambrano para quien un pensamiento preciso es la resultante de una estrecha combinación entre sonido y matemática. En lo que al silencio se refiere es evidente que en este contexto conduce lo callado sonoro, de alguna manera, hasta la percepción de una música negativa, fuente de infinitas posibilidades lo que favorece la oportunidad de una verdad persuasiva emergente, no impuesta, tal como la que nos transmite la diosa del poema parmenídeo.

Zambrano establece definitivamente la conexión entre el *camino de la sierpe*, recuperado como hemos anticipado por Fernando Pessoa, y la *Sophía*, volviendo la vista de forma retrospectiva a los Gnósticos ofitas, aquellos que “sabían” encontrar la salvación universal por medio del conocimiento. La filósofa, con este merodear nos remite también a Pitón el dios Ctónico del ombligo de Delfos, a la sabiduría de la sierpe conocedora de *la polirritmia musical del alma*⁴¹ que conduce al “conócete a ti mismo” délfico, paso previo para alcanzar la armonía del espíritu, una concordia que vincula al pitagorismo, a la matemática y al número. Ciertamente es que el alma era coligada también por los pitagóricos a la euritmia de las cuerdas de una lira, cadencia que se repite en las palabras parmenídeas perfectamente engarzadas en el tiempo y lugar oportuno del hexámetro que las contiene. La sabiduría, pues, consiste tanto para Zambrano como para Parménides en conocer las secretas proporciones numéricas materializadas en el canto: las *diastêmata* de Arquitas vinculadas al Logos y que habrían llegado a Parménides a través de su maestro el pitagórico Aminias. Sabido es que los verdaderos pitagóricos perseguían los números secretos del alma, del mundo, de la razón, de lo limitado e ilimitado que puede ser movimiento y quietud a la par. Esto nos conduce a un universo paradójico donde coexisten los contrarios entrelazados, revelando un cosmos en el que prevalece lo distinto en equilibrio.

Pero para acceder a ese conocimiento es preciso descender al abismo propio, desnudarse, *desaprenderse*, tal como nos sugiere el más pagano de todos los heterónimos pessoanos, Alberto Caeiro, para poder enfrentarse a la espesura nocturna. *Sabido es que lo más difícil no es ascender, sino descender*⁴², escribió María Zambrano en 1.987, y esta es una descripción del camino invertido que conduce a la luz a través de la oscuridad, obsequiando al final del viaje por un árido desierto al iniciado, al *kouros*, con una belleza luminosa e indescriptible. Este es el caso de

⁴¹ Ídem, *De la Aurora*, pp.53-57

⁴² Ídem, *Filosofía y Poesía*, p. 11

Parménides, el viajero porque ha adquirido el conocimiento ya sabe donde va y, a la vez, es conducido por esos corceles que saben, también, cual es su destino.

Pues bien, precisamente de todo este itinerario es de lo que trata el poema *Sobre la Naturaleza* de Parménides, de un descenso que parece una ascensión, no a la inversa como mantienen muchos críticos. Parece ser que el protagonista indiscutible de esta composición, que nos ha llegado incompleta, es el poeta, un *kouros*, un ser iniciado en tanto es *un hombre que "sabe"*.

Dice Peter Kingsley en *Los oscuros lugares del saber*, que ese viaje descrito por Parménides en los hexámetros pertenecientes al Proemio, se hace en compañía de unas jóvenes doncellas, *kourai*, las *helíades* hijas del sol que conducen a ese poeta hasta la Diosa, quien le recibe dándole la bienvenida con la mano derecha, tal como se describe en las fórmulas de las tablillas órficas. Incide también Kingsley en que todos los acompañantes del viajero son femeninos, hasta los propios animales, las yeguas, que tirando del carro conducen al iniciado hasta la meta con acierto. Es evidente que subyace a las palabras un principio supremo matricial el cual resulta asociado por P. Kingsley a la diosa del Inframundo, Perséfone. Por lo tanto el viaje que conduce a la luz ha de cruzar la antesala del Hades abierta tan sólo al héroe conocedor de los misterios de la noche. Quien quiere acceder a ese saber ha de morir en vida, estadio necesario para acceder a los parajes vedados al resto de los mortales. Cierto es que los misterios de Eleusis tenían por objeto el mito de Deméter y Perséfone y el descenso de esta última al inframundo, a lo insondable y enigmático donde tiene lugar "un acaecimiento", una presencia, el desocultamiento que deja de manifiesto la exaltación de la luz que ilumina al ser humano iniciado, el llamado *mystes*.

Este poema, además, se centra en el sentido rítmico del Ser y del lenguaje. Dice Parménides que el Ser es y el No ser no es. En principio parece algo obvio, pero esta expresión obliga a que uno de los contrarios se manifieste, en tanto el otro permanece en la tiniebla para los hombres que se alimentan de conjeturas y andan perplejos. Dentro de estos versos en los que se respira la influencia pitagórica de Aminias, se va configurando una teoría del Ser y del Conocimiento, *Pistis Alezés*, que no está al alcance de la *Doxa*, opinión. Esa teoría sostiene que sólo el hombre iniciado en los misterios se hace partícipe del poder divino en su viaje hacia la luz. Ese viajero, como ya hemos adelantado, no es otro que el *Mystes*, el *Kouros*, el héroe que persigue la verdad. Y aunque parezca lo contrario no es esta una verdad excluyente porque, si

bien se sugiere una vía de conocimiento la del Ser, es el propio Parménides quien saca de la Nada al No Ser, vía impropia para la razón y el pensamiento.

Cuando María Zambrano sostiene que *el poeta no teme a la nada*⁴³, de inmediato nos remite a Parménides, aquel filósofo que se atrevió a dar nombre al No Ser. Pero, eso fue así porque el autor de este poema posiblemente fuera, como sostiene Kingsley un sacerdote-poeta al servicio de Apolo Oulios, y que por esa misma razón conocía también el *Logos* de la poesía y su *trasmundo*, el del No Ser, el cual se sustrae al Logos filosófico en tanto *este es inmóvil y no desciende*⁴⁴ a la vida, ni al anhelo, ni a los sueños, ni a nuestras penumbras.

Sobre los límites del ser y la ética

Aparentemente pareciera que el poeta Parménides, en contra de lo que algunos expertos sostienen, redujera su tesis a la abstracción conceptual y que su realidad se redujera sólo a lo que es. Pero existe una corriente que percibe en el antedicho poema la existencia de una apertura a lo que no es y anhela ser, y ese pensamiento sobre lo que no puede ser pensado abre irremediamente una fisura en el Ser uno y esférico parmenídeo, es decir en la razón restrictiva, aun cuando ese camino esté prohibido al pensamiento identificado en los fragmentos con el Ser de las cosas. Al menos así lo comprendió Platón, quien en su diálogo el *Sofista* plantea que con la incursión del No Ser en la reflexión se consuma “el parricidio” del maestro. Asunto harto discutible. De todas formas, y hechas estas matizaciones, nos dice también Zambrano que *el ser es el descubrimiento griego por excelencia y su correlato en la vida humana es la justicia*⁴⁵, “Dike”, el límite que abre una puerta a la ética humana. Como podemos comprobar nada es rechazado. Todo tiene su lugar.

Porque efectivamente el poema de Parménides al encerrar al Ser dentro de sus contornos en función de la necesidad, *ananké*, lleva implícita también una interpretación ética de ese mismo Ser. En eso consiste su unidad, al vincularlo a una esfera sometida también a los límites de la razón. Pero, eso suponía una quiebra entre niveles de realidad convergentes y no excluyentes. De esta manera a partir de Parménides, o de sus intérpretes, se rompieron las cadenas que vinculan al hombre a

⁴³ *Ibid.*, p. 23

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p.29

la tierra, al abismo y al No Ser poniendo su esperanza de forma exclusiva en la razón lo que cerró en falso el abismo que habita en el corazón humano.

Lo cierto es que Parménides hablaba para los *mystes* y es probable que permitiera a los iniciados conocedores de los misterios que administrasen, entre el resto de los humanos perplejos, con sabiduría el conocimiento proporcionado a través de su viaje poético hacia la cavidad oscura. Ese, el que había traspasado el límite, sería el elegido que podría dar cuenta de las donaciones y bienes que emergen del abismo, consolando a los que no habían tenido ese privilegio de viajar a los “ínferos”. Él administraría con la justa medida el saber entre los elegidos que, también vivían en este mundo, y entre aquellos que sólo dependían de la vía de la opinión.

Ese conocimiento críptico arrancado de los sueños, se transmite a través del juego de los términos conformadores del poema dando lugar a otra forma de entender el mundo, algo que permaneció olvidado, dormido, desde que Platón arrojó a los poetas de su *República* y triunfó la lógica de Aristóteles y su concepción práctica del mundo, reduciendo toda actuación humana al pensamiento y al ser, su correlativo.

Sin embargo, dice Zambrano que *al cabo de una larga evolución el aliento poético de Parménides renació en la diamantina y transparente “Ética” de Espinoza*⁴⁶ quien volvió a unir la praxis con la belleza.

Ese conocimiento adquirido a través del sueño y el enigma, con la complicidad de los términos bien dispuestos al modo de cifras, no resulta precisamente de la adecuación a la realidad pragmática de las cosas. Es un saber poético vinculado al acontecimiento, al instante, es entrega gratuita, ofrecimiento, *donación y gracia*⁴⁷, al menos así lo interpreta María Zambrano. A través de esa gracia se ofrecen los diversos destinos del Ser, que se hace presencia como *acaecimiento propicio*, tal como sugiere el profesor Félix Duque, un acaecimiento que brota de la nada que nos habita, como una diosa, y nos sorprende con su irrupción espontánea.

El destino del ser humano es la convocatoria del Ser a través de su pensamiento quien le deja frente a una puerta cerrada al común. No obstante, a veces se produce la apertura, en lo más íntimo del viajero iniciado en los misterios, que hiere la oscuridad con el resplandor deslumbrante e invisible. Aquel que se resuelve a entrar en el acaecimiento apropiador hospedándose en él, ese ya no vuelve a ser el que fue

⁴⁶ Zambrano María, *Filosofía y Poesía*, p. 55

⁴⁷ *Ibíd.*, p.19

porque se ha entregado a escuchar y a pensar sobre lo que se oculta y se resiste a la exploración. Dice Heidegger que este es un *pensar preparatorio de otro comienzo*⁴⁸.

Desde la perspectiva zambrana, el No Ser se convierte en una hoquedad acogedora donde el alma se suspende en la hermosura. Dice la filósofa española que ella también prefiere *la oscuridad, como penumbra salvadora que andar errante, sola, perdida, en los infiernos de la luz*⁴⁹.

El poema Parménides pone de manifiesto la posibilidad de que Poesía y Filosofía caminen juntas, sin los enfrentamientos manifestados a lo largo de nuestra cultura. Como bien afirma María Zambrano, estas son dos mitades del hombre: el poeta y el filósofo:

Cada uno por separado resulta insuficiente. No se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos al hombre concreto, individual. En la Filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser⁵⁰.

En consecuencia, la complementariedad es precisa y nos viene dada. No procede pues la exclusión discursiva, ni tan siquiera se ha de relegar el silencio. En tanto la poesía, a juicio de Zambrano, es el resultado de un acontecimiento, de una manifestación vinculada a la gracia, la filosofía, por el contrario, busca, un camino a través del método y es así como el ser humano aparece en su completud, por lo que estas dos dimensiones han de enlazarse sin que ninguna de las dos sea relegada. A pesar de la expulsión de los poetas de la República de Platón, lo cierto es que hay una necesidad irrenunciable de conjugar poesía, religiosidad y pensamiento, porque en nosotros se da la más absoluta de las contradicciones, aquella que se deriva de la confrontación entre lo divino y lo humano.

Cierto es que no podemos olvidar que también el propio Platón hizo excelentes concesiones a la poesía. En el diálogo *Lisis* (214a) afirma que *los poetas son los padres de nuestro saber*. Concretamente en otro diálogo, el *Fedón*, nos habla de una verdad que va más allá de la filosofía y que sólo puede ser revelada por la belleza poética, derivada de *la locura de las musas* (245b) y materializada por los *maniáticos* (245c), aquellos que hacen *bellas obras*, reconociendo que tal *manía nos es dada por los dioses para mayor fortuna* (245c) y es esta gracia la que nos provee de *una ciencia que no es la de la génesis sino la ciencia del ser* (247d). Pero también es cierto que esa

⁴⁸ Heidegger Martin, *Tiempo y Ser*, Tecnos, 12ª Edic. Madrid 2000, p.10

⁴⁹ Zambrano María, *Filosofía y Poesía*, p.11

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13

verdad está vinculada tanto a la palabra como a los silencios que genera y eso no es apto para el gobierno de la polis.

Dice S. Juan (1:1) que en principio era el Verbo, el verbo era con Dios y el Verbo era Dios, el Logos, la palabra ordenadora y metódica con referencias fuertes, no evocadora ni ambigua. Este breve texto con el que da comienzo el Evangelio del cuarto discípulo, pone de manifiesto que la pura razón cristiana también se halla fuertemente vinculada a la razón filosófica griega⁵¹, concretamente a Platón, que viene a posicionar con fuerza el Logos racional frente al abismo de la Nada, a donde conduce el poeta. Fue así como el las nociones de Ser y divinidad se fundieron para dar lugar a un pensamiento cristiano del ente que derivó en la defensa del dogma de la razón o, lo que es lo mismo, a una antropología desvariada.

Filosofía y poesía, dos racionalidades enlazadas

A partir de lo expuesto, podemos comprobar que el poema de Parménides pensamiento, religiosidad, cosmología y poesía se enlazan, se dan la mano, conviven como formas diversas de la palabra no separadas. Lo que el filósofo perseguía, dice Zambrano, *ya lo tenía dentro de sí el poeta, de diferente manera*⁵². Los límites del filósofo, *son precisos*⁵³ *son parte de un mundo en orden y perspectiva*. Por eso, nos dice la pensadora, que el camino de la filosofía es el *más claro, el más seguro* y también que la *filosofía ha vencido en el conocimiento, pues ha conquistado algo firme, verdadero y compacto*⁵⁴.

Pero, Parménides no nos deja abierta una batalla, tal como hizo Platón en la *República*, entre Filosofía y Poesía, el cual también fue víctima de sus contradicciones. Después de reconocer la “verdad” de los poetas, el autor de los diálogos termina decidiéndose por la filosofía, garante de la vida en comunidad y portadora de otra verdad. Lo paradójico de esta historia es que quien había aprendido el valor de las palabras a través de la poesía y el lenguaje oracular, mediante el cual nada puede ser demostrado, sino tan sólo evocado y sugerido, optó por el pensamiento único para el gobierno de la ciudad.

Sin embargo, Parménides vinculó la heterogeneidad racional a través de un poema. Ello no le impidió tratar sobre la unidad y los límites del Ser. En eso se manifiesta el

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.* p.17

⁵³ *Ibid.* p. 18

⁵⁴ *Ibid.*

filósofo. Es al poeta a quien le importa el eco de las palabras y la ruta que conduce hacia la diosa. Pero ambos anhelos, el de precisión del conocimiento y el del trasmundo alado confluyen en el encuentro con la verdad, que reposa en la unidad del poema donde se muestran diversas racionalidades sin conflicto ni tensión.

Y eso es así porque tanto poesía como filosofía, según Zambrano, *nacen de la admiración*. La ruptura sobreviene cuando *la filosofía abandona esa admiración por el sistema. Una mirada restrictiva, un género de mirada que ha dejado de ver las cosas*⁵⁵. Esta, en verdad, dice la filósofa, es una admiración originaria: *Zaumasein*⁵⁶.

El pasaje del libro VII de la *República*, en el que Platón presenta “el mito de la caverna”, pone en evidencia ese pasmo extático ante las cosas y la posterior violencia del pensamiento ejercida para alejarse de ellas porque los sentidos, a juicio de Platón, tienden al engaño y no son buenos consejeros. Zambrano sostiene que, a partir de esta opción, se despliega un des-vivir-se, un alejamiento de nuestra materialidad, una condena al cuerpo que se transforma, por gracia del platonismo imbuido del orfismo escatológico, en cárcel para el alma.

La filosofía para María Zambrano no deja de ser, pues, un éxtasis fracasado por el desgarramiento del ser del hombre, un afanoso camino, un esfuerzo metódico para capturar algo que no tenemos y siempre se escapa. La tragedia consiste en que el Ser del pensamiento es el que nos arranca de aquello que tenemos y nos lanza hacia la inhumana abstracción, creando mundos alternativos que nadan sabiendo de los anhelos del ser humano.

Pero, como sostiene la filósofa, hubo algunos que rechazaron la violencia del Ser, fieles a su primitiva admiración extática, porque comprendieron que lo que el filósofo perseguía a través de la inquisición del intelecto no era más que *un pasmo convertido en interrogación*⁵⁷. Y eso ya lo tenía dentro de sí el poeta, sólo que de diferente manera: *Desasosiego y plenitud inquietante*. Un poseer dulce e inquieto. La inmediatez de la vida misma. Mientras, la filosofía inquiere e interroga la poesía se interna en un mundo laberíntico ilimitado pleno de incertidumbres, y por ello doloroso. La tesis zambraniana sostiene que:

La poesía apenas busca porque tenía(...)lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, lo que aparecía en sueños, y sus propios fantasmas interiores, (...) un mundo abierto

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17

donde todo era posible, sin límites. Los límites del filósofo son precisos, son parte de un mundo en orden y perspectiva⁵⁸.

En definitiva, para Zambrano fue Platón quien generó la violencia por la verdad estableciendo una auténtica batalla con la poesía. Eso se puede comprobar en sus *Diálogos* dramáticos donde interactúan y luchan las ideas auxiliadas por la dialéctica. Está claro que se decidió finalmente por la filosofía, él, que reconocía la *manía* como un don, como posesión por el *daimon*, como la materialización de un tiempo interior que le permitía ver lo uno y lo múltiple sin exclusiones, al margen de una dialéctica formal, porque había aprendido a *ver* más y creía que se podía construir un sentido para esas visiones. Quien *parecía* haber nacido para la poesía y defendía el principio délfico del “conócete a ti mismo” (*Protágoras*, 349b; *Filebo* 48c; *Fedro* 228e) apostó con sentido práctico por el orden y el límite en la ciudad, es decir, por la filosofía, pero de forma paradójica con esta decisión condujo al pensamiento hacia un mundo de abstracciones, muy alejado precisamente de la vida de los seres humanos.

Zambrano sostiene que sólo la poesía persigue la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. Dice que el poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas, las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada. Pero... ¿Le importa acaso la unidad al poeta?⁵⁹

Dado que el vate se decide por las imágenes, el aspecto de las cosas y las emociones, es decir por la multiplicidad, pareciera que queda adherido a las apariencias⁶⁰ porque es asombrado y disperso su corazón. Sin embargo, considera la filósofa española que la poesía tiene su propio *vuelo*, su unidad y su trasmundo, materializado en un alejamiento de la realidad. Ese es también el mensaje de Parménides, ya que toda palabra oracular y poética no deja de ser una liberación de lo cotidiano por parte de quien la dice.

Quien habla de las apariencias ya ha conseguido, a juicio de Zambrano, una suerte de unidad que se da en el poema, en el cual se integran niveles de realidad y racionalidades plurales. Desde esa perspectiva de conjunto, busca nuestra pensadora una vinculación con la música para defender esa tesis, al reconocer que cada pieza musical es también una unidad y sin embargo está compuesta de felices instantes. La entidad singular de la obra musical está realizada, ahí, en consecuencia es una unidad

⁵⁸ *Ibid.*, p. 18

⁵⁹ *Ibid.*, p. 19

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20

de creación. Con lo disperso y pasajero se ha construido algo uno, eterno, como el Ser parmenídeo.

Porque también Parménides en su poema crea la unidad de lo diferente con el verbo poético. Palabras que tratan de apresar lo tenue, lo más alado lo más distinto de cada cosa, de cada instante vinculándolo al Ser uno de las cosas. El poema en sí mismo es ya la unidad que no se oculta, sino que hace presente hasta la negación, pues se atreve a “nombrar al No Ser.

Dice Zambrano que, efectivamente, la obra poética se transforma en “la unidad encarnada y realizada”, y añadimos nosotros, donde pervive también la diferencia. Desde su perspectiva, la distinción con la filosofía es que esa unidad del poema no surge de la violencia. Al igual que la multiplicidad, fue *donada*, graciosamente, por obra de la *carites*⁶¹. Pero, frente a la unidad tan buscada por la filosofía esta conjunción no resulta absoluta, es simplemente incompleta. Y el poeta lo sabe. Nos hallamos pues ante un espacio abierto, inconcluso, donde la poesía encuentra su patria, porque así es el corazón humano.

La filosofía defiende, según Zambrano, la unidad del Ser oculto, un Ser que no se hace presencia tan siquiera con su ausencia. Porque desde Platón el filósofo se impone un objetivo: salvarse de las apariencias, volverlas coherentes de acuerdo con la estructura de su pensamiento, porque quien tiene la unidad lo tiene todo y es así como surge la ciencia con sus dogmas incontestables hasta que la falibilidad desmonta verdades sin ningún pudor. Con esa obsesión se rompen las cadenas que enlazan al hombre con la *phýsis*, donde en verdad se hace manifiesto el espíritu.

Zambrano mantiene que Platón descubre la esperanza de la humanidad en la filosofía. El filósofo quiere ser uno porque lo quiere todo y el poeta no quiere propiamente todo, quiere sólo cada una de las cosas, *sin restricción ni abstracción alguna*⁶².

Lo que queda ya claro es que “la cosa” del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento. La realidad poética no es sólo la que hay, la que es, sino también la que no es; abarca tanto el Ser como el No Ser, porque todo tiene derecho a su acontecimiento, hasta lo que no ha sido jamás y permanece en nuestro anhelo, en nuestra insatisfacción de plenitud. Es así como el “maniático” “poseído por el Daimon” saca, según Zambrano, de la humillación al No Ser. Parménides es el primer

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, pp. 21-22

poeta que libera de la Nada a la Nada misma dándole nombre y rostro, por eso, definitivamente el poeta, *no teme a la nada*⁶³, como tampoco los iniciados temen la entrada en el Hades.

La poesía también ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa y disyuntiva. *El todo del poeta es bien diferente, no es el todo como horizonte, ni como principio(...) es un todo a posteriori que sólo lo será cuando cada cosa llegue a su plenitud*⁶⁴.

Después de estas reflexiones podemos convenir que en el poema de Parménides asistimos a una *divergencia entre los dos "logos"*. La filosofía tiene una verdad, la unidad, adquirida a través del esfuerzo del pensamiento. Es dueña de la ética porque crea el límite. Por el contrario la unidad y la gracia que el poeta halla como fuente milagrosa son regaladas. El *poeta no tiene ni método ni ética* porque *hay algo en el hombre que no es razón, ni ser, ni verdad*⁶⁵, es comprensible pues que Platón rechazase este recorrido por la incertidumbre, poco recomendable para la vida de la ciudad pero sin embargo sólo el poeta, como sostiene Antonio Machado, auxilia al ser humano ante la imperiosa necesidad de:

Superar la nada, la oscura pizarra del no ser, para revelarnos la esencial y rica heterogeneidad del ser, lo cual sólo se puede hacer sobre la base de la lógica poética, que se ha de fundamentar, a su vez, en el lenguaje poético.

⁶³ *Ibid.*, p. 23

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25

LISPECTOR-BARTHES: *POTESTAS* DA LITERATURA, *AUCTORITAS* DA FILOSOFIA

Luís G. Soto

Universidade de Santiago de Compostela, Faculdade de Filosofia
Praza de Mazarelos, s/n, 15782 Santiago de Compostela, Galiza, Espanha
(0034)881812526 | luisg.soto@usc.es

Resumo: Neste texto, intento reflexionar sobre as capacidades para se apoderar inerentes à literatura e à filosofia, por meio dos conceitos clássicos de *potestas* e *auctoritas* e algumas ideias do filósofo francês Roland Barthes e alguns contos da escritora brasileira Clarice Lispector. Primeiro, examino as tres forças da literatura assinaladas por Barthes: *mathesis*, *mimesis*, *semiosis*. Depois, analiso um breve conto acerca de uma flor, a relação entre um homem e uma flor, escrito por Lispector. Ela fornece também algumas chaves para o interpretar. Na minha leitura, tenho em conta as suas sugestões e, para alargar a minha visão, acrescento mais dois conceitos de Barthes: o *studium* e o *punctum*. Interpreto o conto de Lispector desde ambos os pontos de vista: o *studium* (uma aproximação filosófica) e o *punctum* (uma aproximação pessoal). Em conclusão, defendo que a literatura pode ser uma “*mathesis singularis*”, mas a filosofia é ---deve ser--- uma “*mathesis universalis*”.

Palavras-chaves: Barthes, Lispector, filosofia, literatura.

Abstract: In this text, I try to reflect on the capacity of empowerment inherent to literature and to philosophy by using the classical concepts of *potestas* and *auctoritas* in connection with some ideas expressed by the French philosopher Roland Barthes and with some stories written by the Brazilian writer Clarice Lispector. First I examine the three forces of literature pointed by Barthes: *mathesis*, *mimesis*, *semiosis*. And I then analyze a short story about a flower, the relationship between a man and a rose, written by Lispector. She gives also some keys to interpret it. In my reading, I follow her suggestions and, in order to wide my view, I even add two concepts by Barthes: *studium* and *punctum*. I interpret Lispector’s story from both points of view: *studium* (a philosophical approach) and *punctum* (a personal approach). In conclusion, I defend that literature can be a “*mathesis singularis*”, but philosophy is ---ought to be--- a “*mathesis universalis*”.

Keywords: Barthes, Lispector, philosophy, literature.

Filosofia e literatura

Filosofia e literatura: quereria reflexionar brevemente sobre tão longo assunto, com a ajuda de Clarice Lispector e Roland Barthes.

Tomarei como motivo central um texto poético, ou quase poético, de Clarice Lispector¹. É uma minúscula narrativa: mais exatamente, é um trecho de outra narrativa seccionado por mim. Como tal, pois, não tem título, mas podemos intitulá-lo “A flor”. De facto, Lispector é autora de outro texto, semelhante no conteúdo e na forma a este seccionado, mas inequivocamente poético, uma breve narrativa que ela intitula “Flor mal-assombrada e viva demais”². Exploraremos com essas “flores” o dizer da literatura. E testaremos a sua força, o seu poder. Ou seja, a sua validade na ordem da realidade. Mas, antes, vamos escutar a filosofia. Porém, atenção, uma filosofia, a de um pensador, que olha para a literatura.

Barthes

No seu discurso de ingresso no Colégio de França, Roland Barthes confia a contestação à linguagem-poder ou, o que viria ser o mesmo, à ordem do real, a três forças inerentes à literatura, que ele denomina *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. Vejamos sinteticamente o que ele entende por cada uma delas³.

A *mathesis* é o saber inserido na obra literária e, por isso, modificado. O texto literário viria sendo como uma enciclopédia, que pode conter todos os saberes, as ciências e as técnicas, mas reintroduzindo nelas o sujeito, aquilo que as ciências e as técnicas expulsam e excluem no seu desenvolvimento. A literatura recolocaria, pois, o saber, incluída a ciência e a técnica, pondo-o ao serviço do sujeito humano, ora indivíduo ora coletividade. Isto mais ou menos diz Barthes, mas permita-se agora que discrepemos dele, porém sem nos afastarmos muito dele. A nosso ver, o que Barthes atribui à literatura é algo que faz também, mais e melhor, a filosofia.

Com efeito, poderíamos dizer que ciências e técnicas são, ao fim e ao cabo, linguagens específicas, especiais e/ou especializadas. Mas todas essas linguagens traduzem-se, afinal, na linguagem corrente. Dito por outras palavras, na linguagem do sentido comum. Aquela cuja consciência é a filosofia, que pretende ser a razão comum. Recolhemos e formulamos assim uma reflexão do filósofo Vattimo sobre a relação

¹ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984, 2ª ed., pp. 522-523.

² Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., pp. 656-657.

³ Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, pp. 17-28 (*Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 2002, 2ª ed., V, pp. 433-438).

entre as ciências (e técnicas), como expressão hoje da verdade, e a filosofia⁴. As requintadas verdades científico-técnicas devem traduzir-se, e traduzem-se, na linguagem corrente. Nesse ponto, deve intervir, e intervém, a filosofia, tanto na compreensão como na aplicação das tecno-ciências. De facto, intervém pouco e deveria intervir mais. Mas, cabe-lhe à filosofia fornecer a razão comum, teórica e prática. O que não deveria deixar de acontecer quando lemos um texto literário. Neste, com certeza, haverá sempre algo de *mathesis*, pronto a interatuar com essa *mathesis universalis* que, ora melhor ora pior, representa a filosofia.

A segunda força é a *mimesis*, a capacidade da literatura para representar a realidade ou, melhor dito, para apresentar algo real. Tem, esta força, uma longa tradição filosófica, na qual se insere Barthes. Cabe referi-la, em última instância, a Aristóteles⁵. Para este filósofo, a arte em geral, e a literatura em particular, teria a capacidade de “imitar” a realidade, seja imitando —representando, reproduzindo— objetos seja imitando —suscitando, produzindo— emoções nos sujeitos. Transmite algo real, captado ou forjado por ela mesma. Pelas duas vias, torna presente algo, que não tem a presença da coisa mesma, que retorna do passado e projeta no futuro, em ambos os casos como possibilidade. Ao longo da sua obra, Barthes tem insistido muito no carácter ilusório desta apresentação, sempre a desvanecer-se como Eurídice pelo olhar de Orfeu. Ou seja, ele tem insistido no lado falso da “verossimilitude” que acompanha a obra literária, apontando reiteradamente que a denúncia dessa falsidade pode ser uma via adequada para conseguir um instante de verdade numa peça literária. Eis já a terceira força, a *semiosis*.

A *semiosis* possui também uma longa tradição. Conecta com outro traço da linguagem literária, assinalado por Aristóteles, a dicção. O texto literário diferencia-se da linguagem corrente por umas marcas, uma dicção, que avisam da sua artificialidade, do seu carácter factício e falso. Com isto, a literatura está também a renunciar a disputar à linguagem corrente o seu privilégio de dizer a verdade e, além disso, de estatuir a realidade. A literatura renuncia a tal privilégio porque adota uma forma admissível, mesmo admitida, de dicção. Mas, o escritor tem perante si a possibilidade de não aceitar as formas canónicas e, rompendo com elas, lançar-se na procura do que Barthes denominaria uma “utopia da linguagem”. Que o nosso autor vincula com a utopia social. Um mesmo apelo e uma mesma tentativa podem constituir um

⁴ Gianni Vattimo, *Vocación y responsabilidad del filósofo*, Herder, Barcelona, 2012, p. 84.

⁵ Aristóteles, *Poética*, 1447a1-1449b10, e *Política*, 1340a12-1340b19.

projeto de mudança artística e política, social: mudar a linguagem, transformar o mundo. Barthes podia ter unido, e nós agora podemos unir, a voz de Wittgenstein nessa empresa⁶. Para este filósofo, a tarefa da ética era ir além dos limites da linguagem. O que, nos seus termos, significava como consequência transtocar o mundo. Barthes, a nosso ver, não fica longe desta posição. Para ele, a possibilidade de uma *mimesis* que dê conta, não da ordem do real, senão do real mesmo, que tome conta dele, está ligada a uma *semiosis* que seja consciência do signo e abalo dele em benefício do referente... e ao serviço do sujeito. De alguma maneira, deverá poder seguir-se, a modo de consequência ou conclusão, uma passagem ao ato. Em resumo, ele procuraria uma *semiosis* e uma *mimesis* que dêem passo a uma *mathesis* na forma particular de uma ética.

Lispector

Mas, deixemos Barthes na companhia de Vattimo, Aristóteles e Wittgenstein, e vamos com Lispector. Por outras palavras, deixemos a filosofia e vamos à literatura, a essa narrativa que demos em chamar “A flor”. Vamos, pois, à literatura: mas, para regressarmos, com ela e Lispector, à filosofia.

No meio de uma narrativa, ela mesma breve, que leva por título “Bichos”⁷, Lispector conta uma história muito breve, uma só página, que tem por protagonista, não um bicho, mas uma flor⁸. “Bichos” trata da relação com os animais, com animais, sendo protagonista, mas não sempre, a própria Lispector. Desta vez é um amigo médico e psicanalista que na mesa do seu consultório põe, cada dois dias, numa jarra, uma flor, uma rosa. Ao segundo dia, ela murcha e ele a substitui por outra. Mas um dia traz uma flor que é especialmente bela, de uma beleza irradiante, da qual a própria flor parece orgulhosa. Ela atrai a atenção do homem e até parece sentir o seu olhar de admiração. Assim, a rosa vive em plenitude durante uma semana inteira. Depois começa a dar mostra de algum cansaço, e finalmente morre. O médico e psicanalista só com relutância consegue trocá-la por outra. A explicação de Lispector, sublinhada por uma pergunta de uma paciente ao médico —que captara essa relação dele com a flor— por “aquela rosa”, é que esta viveu mais, demais mesmo, por amor. Entre o seu

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Conferencia sobre ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*, Paidós-ICE-UAB, Barcelona, 1990, 2ª ed., p. 43.

⁷ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., pp. 517-524.

⁸ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., pp. 522-523.

amigo e a flor estabelecera-se uma relação, como as que às vezes se estabelecem entre bichos e humanos. Viveram-se profundamente o um ao outro, diz a narradora. Que tem de atrativo, e também de inquietante, esta história? Que pôde fazer que eu a retivesse entre as mais de 700 páginas e as muitas, muitas, histórias do livro? A própria Clarice Lispector fornece algumas explicações, ao enquadrar esta narrativa, ao contá-la e ao retomá-la numa outra, a intitulada “A flor mal-assombrada e viva demais”⁹.

As primeiras explicações vêm ao enquadrar esta história na narrativa “Bichos”. Nesta, Lispector trata a questão das possíveis relações, contato ou até simples visão, com os bichos. Destes surdiria um apelo ou uma chamada que na nossa autora causa medo, produz arrepio, ocasiona desassossego: fundamentalmente, dá medo¹⁰. Medo, não do animal, mas da relação, da experiência, instintiva, intuitiva, com ele ou ela. Medo que é também, afinal, medo de si própria. Podemos resumi-lo em medo da natureza¹¹. Somos seres naturais e pretendemos o ignorar, o rejeitar. Os bichos animalizam-nos, permitem-nos devir animais e aí percebemos que algo na nossa cultura não vai bem com a nossa natureza: explicitamente, Lispector, que fala de instinto e sublimação, alude à repressão¹². Mas, poderíamos e devemos alargar a questão e falarmos, em geral, de falta de respeito pela natureza. Na ordem da nossa cultura falta respeito pela natureza. A este apelo do instinto, e talvez à chamada ao respeito, responderia o doutor amigo de Lispector. Daí que a sua história nos atraia e inquiete. Porque nos interpela nesses dois planos, o do instinto e o do respeito, despertados, concitados pela bela flor, o apelo e a chamada atendidos, recolhidos e remetidos pelo doutor.

Ora, percebe-se melhor essa perturbação, e alarga-se, com as explicações que a autora fornece, ou sugere, ao contar a história da rosa e ao retomá-la na “flor mal-assombrada e viva demais”. Para começar, qual pode ser a beleza da flor? Em quê é que consiste ou onde reside? Lispector sugere: na sua capacidade para representar, no facto de ela ser representação de outra coisa, algo que com ela aparece, reaparece. Primeira resposta, indicada pela nossa autora, um morto¹³. O bruxuleio, a

⁹ Outra narrativa muito semelhante: “Noite de fevereiro”, Clarice Lispector, *Para não esquecer*, Rocco, Rio de Janeiro, 1999, pp. 14-15.

¹⁰ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 519.

¹¹ Cfr. “A legião estrangeira”: Clarice Lispector, *A legião estrangeira*, Rocco, Rio de Janeiro, 1999, pp. 96-97.

¹² Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 517.

¹³ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 656.

reverberação luminosa e aromática, da flor é a presença de um morto, de uma alma. Ela, a flor, é animada por uma alma humana. Podemos concordar, em parte com Lispector, toda representação é, em certa medida, o retorno do morto, de algum morto. Que aqui está vivo-morto na flor. Mas, há uma segunda resposta, sugerida muito indiretamente¹⁴: o doutor é autor de um livro, *Um Deus escondido*. Eis a outra presença na rosa: um Deus, a divindade. Isso é o que está velado e é revelado na flor: Deus. Nesta hipótese, toda representação o é do ser e, em última instância, de um Ser. Achamos, pois, na beleza da rosa veladas, e reveladas, duas presenças perturbadoras: a morte, um morto, talvez o nada; e o ser, Deus, talvez um Deus ausente. Há, contudo, uma terceira hipótese, também salientada e sublinhada por Lispector: a rosa não representa nada, apenas se apresenta a si própria. A sua beleza é vida, manifestação de vida, irrupção de ser vivente¹⁵. Portanto e também, reverberação do ser e o nada: bruxuleio do ser, entre o nada e o nada.

Em qualquer caso, prosseguimos com Lispector, a flor —alma-morto, Deus escondido, rosa apenas— rompe com a ordem das cousas, a estabelecida pelo amigo médico psicanalista: cada dois dias, uma nova rosa. Cabe perceber aí, como dizíamos antes, uma insurgência da natureza e uma quebra do antropocentrismo com que a vivemos. O ser humano deixa de ser o centro, o proprietário e organizador do universo: a ordem que ele estabelece vem de ser quebrada por uma flor. É destronado por ela. Ora, parece-me que neste acontecimento, nessa perturbação, há também uma questão de gênero e de sexo. Porque o que é destronado com o ser humano, o *anthropos*, é também o homem, o *aner*, figura canônica de aquele. O que, ademais, afeta-lhe à mulher.

Com efeito, o universo androcêntrico é também, nalguma medida, ginecêntrico. Nesse universo, mais do que o centro, o homem é a cúspide: o ser supremo. Como centro, é centrífugo: repele. No universo androcêntrico, é o outro polo, o subjugado, a mulher, o que convoca. É centro centrípeto: atrai e organiza. Sob a égide do homem. Ora, nesta narrativa, a mulher é deslocada e substituída pela flor, como objeto do amor. As mulheres, a narradora e a paciente, ficam fora dessa relação entre o homem e a flor. A rosa, o feminino, rouba-lhes o rol feminino, a sua centralidade. Eis outro

¹⁴ Em “Bichos”: Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 522.

¹⁵ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 656.

bruxuleio. Daí a atração, homo-erótica¹⁶ e até auto-erótica, da narradora pela flor: quer, e tenciona, chegar-se a ela, estabelecer um contato, uma relação¹⁷. Mas, dá-lhe medo e desiste. Eis o medo de si própria, incluído o feminino. Quiçá o medo de existir, por existir-se.

Em resumo, mais e mais motivos, que se unem aos antes indicados, para sentirmo-nos atraídos, perturbados, inquietos, expectantes, etc. Cousas que nos fazem pensar, não apenas “o que é?”, o que se passa nesta e com esta história, mas também “que fazer?”, o que é que eu posso e/ou devo fazer com isso¹⁸.

Uma última explicação, que está a rente do texto: o amor. É uma hipótese salientada e sublinhada por Lispector. O interesse desta narrativa, a sua pregnância, residiria em mostrar um amor que desafia e ultrapassa os limites da natureza. Primeiro, porque é uma relação entre um homem e uma flor. E depois, após saltar a barreira das espécies (e com ela, a da consciência e até a da sensação), porque é um amor que consegue acrescentar, em intensidade e também em duração, os limites da existência. Trata-se, ademais, de um amor-visão, no qual não há contato entre as partes: amarem-se é apenas e no total verem-se. Se contato houver, será etéreo, como, por exemplo, ao modo dos simulacros que emitem os corpos e se colam aos olhos¹⁹. Mas, vou ficar por aqui: um amor que engrandece e alarga a vida, além dos seus limites naturais. Um amor que altera o relógio biológico, a flor vive demais, e as fronteiras biológicas de consciência e a sensação, a flor parece sentir, semelha perceber. E estes efeitos retornam, incidem sobre o homem. Ambos, vivendo-se, vivem a mais. A literatura, esta narrativa, permite-nos assistir a esta ilusão: o amor intensificando e prolongando a vida, por efeito da pura e exclusiva manifestação daquele²⁰.

Mathesis universalis

Concluo. Chamem-me de materialista ou racionalista, não me importo com isso, mas eu não acredito e renuncio a essa ilusão. Para mim, a literatura é uma *mathesis singularis*, que pode fornecer conhecimento e abrir experiência, indo contra a ordem

¹⁶ É surpreendente a semelhança com a simbolização empregada por Proust para representar o homoerotismo: Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido: 4. Sodoma y Gomorra*, Alianza, Madrid, 1981, 6ª ed., pp. 39-43 (o “moscardo” e a “orquídea”).

¹⁷ Em “Flor mal-assombrada e viva demais”: a mulher, a abelha e a flor (Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., pp. 655-656). Em “Noite de fevereiro”: a abelha e a flor (Clarice Lispector, *Para não esquecer*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 14-15).

¹⁸ Cfr. “Imitação da rosa”: Clarice Lispector, *Laços de família*, Rocco, Rio de Janeiro, 2009, pp. 42-49.

¹⁹ Lucrecio, *De rerum natura. De la naturaleza*, Bosch, Barcelona, 1985, pp. 325-337.

²⁰ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, ed. cit., p. 523.

das cousas, mas muitas vezes, como esta mesma, propondo uma ilusão. Que a filosofia, *mathesis universalis*, pode e deve, não destruir, mas desconstruir. Ou seja, arruinar, mas mostrando as potencialidades realizáveis (e até algumas hipotéticas reconstruções) que alvorecem na ruína.

Voltei, pois, a Barthes para concluir, ou quase concluir. Para mim, o interesse, a inquietação e a lição, desta narrativa poética de Clarice Lispector, que chamei “A flor”, radica na sua força, na sua *potestas* como *mathesis*, para desafiar a ordem do real, pelas suas capacidades para representar e significar, i.e., pelas suas forças de *mimesis* e *semiosis*. A literatura, este texto, faz aparecer cousas que sacodem, alargam, confirmam, interrogam e mobilizam o conhecimento e a experiência. Aqueles conhecimentos e experiências que, *hic et nunc*, estão enquadrados pelas ciências e as técnicas, assim como pelas formas jurídicas e pelos modos políticos imperantes. Nessa tarefa de aparecimento, colabora a filosofia, que também, e afinal, avalia: com a sua *auctoritas*, a filosofia põe em questão, entre parênteses e entre aspas.

Outra vez Barthes

Contudo, depois desta conclusão, fico como com uma sensação de insatisfação. Não é pelo que eu disse da literatura e a filosofia, sobre a *potestas* de uma e a *auctoritas* da outra, mas pela minha leitura, o meu comentário e interpretação, do texto de Lispector.

Parece-me que eu fiz uma avaliação incompleta. Tudo o que eu disse está no plano das significações mobilizadas pela bela narrativa, aquelas que eu fui capaz de atender. Como as descobrir e como as interpretar? Como afetam a outras interpretações ligadas a elas ou associáveis com elas? Encaixam com elas, as transtrocam? Que pensar afinal de tudo, depois de lido e relido o texto? Tentei, com maior ou menor fortuna, responder estas ou similares perguntas. Mas, em nenhum momento li —vi, explorei— o texto em direção ao referente e a mim próprio. Em termos de Barthes, atendi o *studium*, o interesse cultural, mas ignorei o *punctum*, a implicação pessoal²¹.

Poderia pensar-se que sim o fiz, porque todo o que disse acerca da natureza, os mortos, o ser e o nada, o amor, etc., são cousas que me concernem. Mas não me refiro

²¹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, Paris, 1980, pp. 47-49 (*Œuvres complètes*, ed. cit., V, pp. 807-809).

a isso: há na literatura a virtualidade de apresentar, de indicar, algo real: trazer algo existente à nossa mente, fazê-lo aparecer junto a nós, mas também fora de nós, sem nós. É uma possibilidade que alguns textos quiçá possuem essencialmente, mas na imensa maioria é uma eventualidade accidental. Algo que podem fazer com este ou com outro leitor. Por acaso, neles aparece algo real, ligado à experiência do leitor. Pode ser uma lembrança, uma presença ou uma sugestão. No caso do texto de Lispector, deveria ser uma flor. E teria que buscá-la eu na minha experiência.

Outra vez Lispector

Li esta história pela primeira vez, dei com ela, algum ano antes de 2000. A pedido de uma amiga, professora da faculdade de história, iria eu falar informalmente de Clarice Lispector aos estudantes de história de América. Falara-me disso porque ela, no começo da década de 90, me trouxera alguns livros de Clarice do Brasil. O pedido, a charla, não chegou a concretizar-se. Mas, entretanto, fui lendo alguma coisa que não tinha lido antes. Das 700 e tal páginas e mais de 500 narrativas de *A descoberta do mundo*, fiquei com “A flor”. Ou ficou ela comigo. Mas não anotei nada, não tomei nenhuma nota. Quando agora, passados os anos, em dezembro de 2014, abri o livro e busquei a narrativa, não a achei: não havia nada que a assinalasse. Pior do que isso: entre as páginas do índice, estava um troço de papel no qual eu anotara as páginas das narrativas que estimara significativas. Não figurava “A flor”. Procurei pelos títulos e também não encontrei nada, pois como disse esta narrativa é um trecho, breve, de “Bichos”. Finalmente, relendo no livro, achei-a.

Quando a lera, antes do ano 2000 ou por volta dele, creio que não era consciente de algo que soube depois, em 2005 ou depois. Talvez o soubera antes, desde muito antes, na infância ou na adolescência, e estava por aí na minha mente, mas não o lembrava.

Seria 2005 ou algo mais. Eu dispunha-me a regar as plantas que há numa pequena galeria, e também num quarto da minha casa na Corunha. Estando só, ocupava-me disso, que habitualmente fazia a minha mãe. Então alguém, provavelmente a minha mãe, ou pôde ser também a minha irmã ou a minha tia, perguntou-me se vira que formosas flores dera a planta de Luisito. Imaginei que Luisito era eu, na minha infância. Creio que já ouvira este comentário mais alguma vez, em alguma ocasião anterior: as flores da planta de Luisito. Não sabia muito qual era essa planta e, sobretudo, não sabia por que era chamada “a planta de Luisito”. Ao parecer, tendo eu

poucos anos, na casa de Lugo, onde passava temporadas com as minhas tias, eu regava as plantas. Uma das minhas tias, a maior e já idosa, gostava das plantas e tinha muitas, por toda a casa, sobretudo nas três galerias que tinha a casa, que era imensa. Pois bem, parece que nas minhas regas reguei uma planta, que levava anos ali sem florescer, e pouco depois floriu. Eu deste episódio, de começos da década de 60, não lembrava nada, se é que alguma vez tive conhecimento dele. Por outra parte, eu nunca cultivei plantas, não sei cuidá-las, jamais possuí nenhuma habilidade para isso. Regressando a 2005 e anos posteriores, cada vez que regava as plantas da casa da Corunha, regava também a planta de Luisito. Porque aquela que eu, pelos vistos, fizera florescer em Lugo em 1960 e tal seguia conosco. Obviamente, uma descendente ou parente dela. Nunca fui consciente disso em todos esses anos. Sou-o, mais ou menos, desde 2005. Está numa janela, da sala de jantar. E também há outra na galeria. Rego-as de quando em quando. Seguem a florescer.

Esta anedota, a da planta de Luisito, pôde ter influído, mas sem eu o saber, na minha leitura de *A descoberta do mundo*, da narrativa “Bichos”, da “Flor mal-assombrada e viva demais”, e demais textos sobre flores²².

Ora bem, um noite de verão, talvez em 2011, regressava eu para casa, cismando com pesadume no final das férias, olhando para o chão. Tristeza infantil, mas também social, causada pela crise e como se gere, uma crise que empobrece, e mata, muitos. Porém, num instante, olhei para o alto, eu vivo num sétimo andar, e vi a janela e a flor nela, nítida na obscuridade. Senti que olhava para fora, que olhava com uma imensa tristeza. Foi como uma iluminação sentimental, um flash de sentimento, que se desvaneceu deixando uma reverberação reflexiva, um abrolhar de pensamentos. Interrogações e projeções, com a flor e eu próprio. Quiçá me fitava triste, compassiva. Ou sofria por ela mesma. No entanto, não achei grande diferença, ao coincidirmos na tristeza. Quiçá a flor estava triste por ficar ali na janela, atrás do cristal, como num cárcere, e anelava o ar livre. Como eu escapar, vagar, alhures. Alguns dias depois, na casa, olhei desde a janela, junto à planta, para a rua. Pensei que quiçá era bom, para ela, estar ali. E também para mim. Estarmo-nos assim no silêncio da natureza. E encarar o inverno, a crise. E não fugir²³.

²² Como os citados, “Noite de fevereiro” (Clarice Lispector, *Para não esquecer*, ed. cit., pp. 14-15) e “Imitação da rosa” (Clarice Lispector, *Laços de família*, ed. cit., pp. 34-53). E mais.

²³ Cfr. “Imitação da rosa”: Clarice Lispector, *Laços de família*, ed. cit., pp. 52-53. Quero sublinhar, além do final *a contrario sensu*, que nesse conto a beleza é entendida em termos éticos: como imperativo de “dar”, e também “receber”; mas não apenas “ter” e, sobretudo, não “ser” (p. 47).

Auctoritas e potestas

Provavelmente “A flor” de Clarice Lispector, o que eu lera e o que ela escreveu, terá influído em todo isso. Um poema às vezes altera a consciência e a vontade, o conhecimento e a experiência que temos ou iremos ter.

Espero, com esta anedota e estas reflexões, ter aclarado mais o que antes disse sobre filosofia e literatura, sobre a *auctoritas* da filosofia e a *potestas* da literatura.

DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE POESIA, TEOGONIA E FILOSOFIA, SEGUNDO EUDORO DE SOUSA

Luís Lóia

Universidade Católica Portuguesa
Palma de Cima, 1649-023 Lisboa
(351) 217 214 000 | info@reitoria.ucp.pt

Resumo: Na obra de Eudoro de Sousa encontramos um pensamento que se debruça sobre as culturas pré-helénicas, e aí, sobre uma religiosidade que patenteia uma unidade a-histórica entre Deus, o Mundo e o Homem.

Palavras-chave: "Eudoro de Sousa", culturas pré-helénicas, religiosidade.

Abstract: In the work of Eudoro de Sousa we find a thought that focuses on pre-Greek cultures, and there, on a religiosity that patents a unit ahistorical between God, the world and man.

Keywords: Eudoro de Sousa, pre-Greek cultures, religion.

Introdução

Em Eudoro de Sousa encontramos um pensamento que se debruça sobre as culturas pré-helénicas, e aí, sobre uma religiosidade que patenteia uma unidade a-histórica entre Deus, o Mundo e o Homem.

O mito, *na* sua origem, diferente já do mito *da* Origem, apresenta-se, assim, como instância cultual em que mito e rito são indiferenciados. Esta indiferenciação ou unidade primordial, é apartada primeiro pelo relato mítico, pelo mito verbalizado, e depois pela poesia e este apartamento é extremado pela interpretação lógico-filosófica, cósica, e pela interpretação do relato poético.

Este itinerário culmina num carácter *desumano* que Eudoro de Sousa atribui à civilização, primeiro grega e depois, diremos, à própria civilização Ocidental de matriz judaico-cristã.

Desumano aqui refere-se ao aparecimento do Homem, isto é, à passagem da confluência vivencial no plano da Origem, para o plano da vida do originado; à passagem de uma vivência a-histórica, para a vida cronológica; à passagem da *dança*, para o poema e depois para o discurso lógico-filosófico. Quer isto dizer que a linguagem do homem não é a linguagem dos deuses e não é a linguagem da própria natureza, é apenas, de outro modo, a linguagem do Homem sobre deus e sobre a natureza.

Esta passagem, esta *desumanização*, inicia-se, em primeiro lugar, pelo apartamento da inicial e original indiferenciação entre rito e mito – nessa indiferenciação deuses e homens dançam no mundo, num mesmo mundo, também ele indiferenciado, sendo os deuses ainda inominados mas presentificados –, esse apartamento, dizíamos, dá-se com a instauração do relato mítico – Mitologia – e da poesia. O mito deixa de ser ritualmente dançado e passa a ser catando quebrando a inicial indiferenciação. Em segundo lugar, o relato mítico assume a forma poética e é aí que, segundo Eudoro, pela mão dos poetas Homero e Hesíodo, tem origem a *Religião Grega*, pois que é por aí que se opera a transição da cultura pré-helénica para a cultura helénica. Marco significativo e exemplar do afirmado é que a obra dos poetas é teagónica, pois que, segundo Eudoro, os poetas conferiram «a teogonia aos helenos e, aos deuses, os respetivos cognomes»¹. A cognominação dos deuses, instaurada pela palavra do

¹ SOUSA, Eudoro, *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*, Lisboa IN-CM, 2000, pág. 74.

homem, pela poesia, é, também, a manifestação da cisão da indiferenciação e é ponte para o filosofar.

Do *sim-bólico* e do *dia-bólico*

Em *Mitologia, História e Mito*, começa por afirmar que o homem é aquele que recusa o que gratuitamente lhe é dado, isto é, recusa-se a si próprio, recusa a sua natureza. Tal como refere o autor: «O que se dá com o Diabo é a fragmentação, a divisão arbitrária da unidade manifestada pelo Um»². “Um” este que já não é trino nem trinitário mas sim separado, agora em três, pela afirmação de um dos termos da relação, a saber, o Homem fechado sobre si próprio e indisponível para a abertura ao outro, ao mundo e a deus.

A cisão ou recusa dessa gratuita unidade indiferenciada acentua-se com a separação ou especialização dos termos – antes eles também indiferenciados – mito e rito, isto é, da passagem do drama cultural ao poema, da passagem do inominado, conhecido porque vivenciado, ao nominado, conhecido porque alegoricamente diferenciado. É neste sentido que a *Teogonia*, de Hesíodo, pode representar o despertar da história e do homem grego, isto é, é o instaurar das categorias de espaço e de tempo que institui a necessidade, por um lado da sequência cronológica dos acontecimentos, por outro lado do palco ou cenário em que esses acontecimentos decorrem.

Assim, a passagem constantemente enunciada do *mito* ao *logos*, operada e identificada na teorização pré-socrática sobre a *physis*, não é mais do que a radicalização do tal apartamento da unidade primeira e Original. Aí se dá o primeiro passo da passagem de uma linguagem *sim-bólica* (mítico-cultural) para uma linguagem *dia-bólica* (lógico-discursiva). Perde-se então a conceção simbólica da realidade, em que Deus munda e humaniza, a favor de uma conceção do real, que desliga os termos da unidade, pela afirmação do Homem que identifica, categoriza e hierarquiza o mundo que constrói e em que vive.

Entre esse momento de vigência do impulso mítico como ordenador do ser e o exercício continuado do triunfo da racionalidade, constata Eudoro, temos vivido no tempo e no espaço objetiváveis, numa lógica cousista e auto-destruidora que, *por intervenção diabólica*, se apresenta como a melhor e a derradeira aquisição do

² SOUSA, Eudoro, *Mitologia. História e Mito*, Lisboa IN-CM, 2004, pág. 94.

espírito humano, isto é, o Homem como construtor de si, do seu mundo e do seu deus.

Como afirmado, a cisão entre o divino e o humano ocorre pelo exercício, primeiro do relato sobre o mito e a poesia, depois pelo exercício discursivo filosófico. Neste sentido, a cisão cria um mundo ilusório através da instauração de uma ordem cronológica, histórica, e espacial dos acontecimentos. Esta categorização e objetivação do mundo não é mais do que um reflexo de toda a cultura Ocidental que se desenvolve a partir daí até aos nossos dias. Um afastamento progressivo que vai do deicídio ao homicídio, um apartamento descente conducente a um encarceramento ou “encavernamento” obscurante e, por último, à aniquilação do próprio homem.

Complementaridade de codificações

Em *Horizonte e Complementaridade. Sempre mesmo acerca do mesmo*, Eudoro de Sousa, propõe-nos a consideração da mitologia e da metafísica (filosofia) como codificações do “mistério do horizonte”. Tal indagação passa pois pela consideração da possibilidade da co-existência de horizontes: por um lado, o horizonte simbólico, indistinto e misterioso, da codificação mítica e, por outro lado, o horizonte geográfico, da Escola de Mileto, que busca esse primeiro princípio, esse horizonte originário, ainda e sempre no âmbito da inquirição sobre a *physis*, seja ele definido ou “indiferenciado”.

Esta oposição entre uma codificação que é pré-lógica e outra que é lógica é aparência de uma complementaridade. Segundo afirma: «A verdade muda, isto é, o real, qualquer que ele seja, desoculta-se (tanto quanto se oculta), não em mais ou menos verídicas expressões, que, vistas ao invés, seriam erros mais ou menos próximos da verdade, mas sim, por respostas diversas a diversas solicitações. Pertence a certo género de solicitação do real opor imaginação mítica a pensamento lógico-discursivo, como definitivamente inconciliáveis, no plano em que se busca a verdade, e depois, anular a oposição, excluindo o extremo representado pela imaginação mítica. [...] qualquer oposição de extremos contraditórios é redutível a uma complementaridade, o que, para nós, significa que o “mesmo” se oculta por detrás da contradição»³.

³ SOUSA, Eudoro, *Horizonte e Complementaridade. Sempre o mesmo acerca do mesmo*, Lisboa, IN-CM, 2002, pág. 50.

Como já afirmado, nestes dois mundos, nestas duas configurações, uma indiferenciada e inominada, outra diferenciada e cognominada, numa o *além-horizonte*, noutra o *aquém-horizonte*, estão sempre jogados Deus, Homem e Mundo. A compreensão da relação, por um lado simbólica, por outro, lógico-objetivante, dá-se, segundo Eudoro, pelo mesmo processo de análise das codificações do mistério do horizonte, isto é, pela sua complementaridade. Neste mesmo sentido se compreende que a relação dos termos Deus, Homem e Mundo seja posta em termos de uma complementaridade triangular em que no vértice está Deus e na base, frente a frente e ao mesmo nível, estão o Homem e o Mundo. No fundo, «[...] cosmogonia, teogonia e antropogonia situam-se como os três vértices de um triângulo»⁴, que reúne a origem e o originado, o que é e o que vem a ser.

Uma vez que este triângulo «É símbolo, visto do vértice para a base, é complementaridade, visto da base para o vértice»⁵, será a realidade simbólica, na qual o homem participa por «cognição activa ou por acção cognitiva»⁶, a resolver a particularidade na universalidade, a singularidade na unidade e o originado na Origem. Assim, a verdadeira realidade – simbólica – é originária e não originada, é a-histórica e não cronológica, é pré-lógica, liminar do próprio pensar categorial, «[...] é pura expressão do encontro de homens com deuses, em um mundo que é, para cada encontro, o cenário em que o mesmo decorre»⁷.

Esta unidade indiferenciada de sentido encontramos nós na dimensão simbólica da realidade instituída pelo rito. O rito reúne dois opostos, de dimensões ou planos de existência diferentes, em um símbolo que é, em si, manifestação da unidade dada pelo Ser. Assim, o mundo simbólico, desse *além-horizonte*, é a própria verdade daquilo que se manifesta no mundo diabólico, deste *aquém-horizonte* onde existem apenas coisas. Exemplo dessa possibilidade de ultrapassagem ou do desligarmo-nos do mundo objetivo, do mundo das coisas, é a própria celebração dos ritos religiosos e aí, em particular a religião cristã assume, para Eudoro, um papel central dada a sua dimensão sacramental. Com efeito, no sacramento se reúnem dois diferentes que se anulam na sua individualidade, religando-se na mesma Origem donde frutificaram.

⁴ SOUSA, Eudoro, *Mitologia. História e Mito*, Lisboa IN-CM, 2004, pág. 68.

⁵ *Ibidem*, pág. 79.

⁶ SOUSA, Eudoro, *Dionísio em Creta*; Lisboa, IN-CM, 2004, pág. 99.

⁷ *Ibidem*, pág. 117.

Conclusão

Recuperar essa unidade primordial, reparar esse mundo quebrado, por iniciativa do próprio homem implica que este não se confine ao “humano, demasiadamente humano” mas que se lance na busca dessa transcendentalização do objetivo através da Arte, da Religião e da Filosofia. Será nesse horizonte trans-objectivo que a verdadeira realidade será expressada e aí possibilitada a visão do Absoluto nas suas «Fulgurações Ofuscantes». Isto é, invertendo a passagem do inominado ao cognominado pelo nominado, o que se aponta agora é a passagem do *aquém-horizonte* coisista para o *além-horizonte* simbólico, onde será possível o encadeamento com a ofuscante fulguração do Absoluto situado nesse *extremo-horizonte*. Caso não o façamos vivificamos um mundo sem Deus e apartamos Deus do mundo. Temos que fazer morrer a nossa condição...

«Essa morte, que o é, por despersonalização, por isso mesmo é êxtase, rejeição do “mim mesmo”, à beira de cada um dos três horizontes: primeiro, o do “objectivo-coisístico”, depois, o do trans-objectivo simbólico e, por fim, o da Excessividade Caótica do Ser ou da Existência existencializante. Quem não renuncie a si mesmo, não morre; só acaba, e acaba, sem querer, por já não ter o que teve e sempre quis ter».⁸

Esta morte, neste sentido, será possibilitada, segundo Eudoro, por uma renovada compreensão e exercício da Religião, da Arte e da Filosofia.

Deste modo, a Religião, a Arte e a Filosofia são as vias para a descodificação dos mistérios divinos, no entanto, só acessíveis àqueles que estão disponíveis para serem agraciados. Assim, não se trata de um empenho pessoal em ordem ao trans-objectivo, pelo contrário, é o próprio trans-objectivo que se apropria da disponibilidade total daquele que se despersonaliza, que se desapropria de si e dos seus objetos, das suas coisas, do seu mundo. Essa ausência de si mesmo, esse afogamento no Nada será condição para que o Todo possa emergir, para que a presença preencha a ausência, para que o símbolo substitua o objeto, para que os deuses *dancem* com os homens num mesmo cenário indistinto, para que a Origem se cumpra, na unidade que lhe é inerente, entre o princípio e os fins.

⁸ SOUSA, Eudoro, *Mitologia. História e Mito*, Lisboa IN-CM, 2004, pág. 129.

ALGUNS ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE FILOSOFIA E POESIA NA OBRA DE JOSÉ ENES

Luís Manuel A. V. Bernardo

CHAM/Departamento de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Av. de Berna, 26 C., 1069-061 Lisboa.

(351) 960130725 | lm.bernardo@fcsb.unl.pt

Resumo: A reflexão sobre as relações entre filosofia e poesia constitui uma constante do pensamento de José Enes. Em *A Autonomia da Arte* (1965), concebidas como um encontro hierarquizado entre actividades diferenciadas que a experiência antropológica permite unificar. Já a partir de *À Porta do Ser* (1969), segue o fio de uma enunciação original, prévia às distinções conceptuais e disciplinares, implicando a ideia de um «poetar pensante», ocupado com a questão do sentido do sentido. A aparente assimetria dos dois rumos leva-nos a ponderar a lógica da evolução e a suscitar a hipótese de uma certa unidade da intencionalidade filosófica.

Palavras-chave: Filosofia; Poesia; Sentido

Abstract: The link between philosophy and poetry is a main concern of José Enes's philosophy. In *Autonomia da Arte* (1965), it appears as a hierarchical relation between two different activities that an anthropological experience allows to unify. Since *À Porta do Ser* (1969), he follows instead the thread of an original utterance, prior to conceptual and disciplinary distinctions, implying the idea of a "poetize thinking", occupied with the meaning of meaning. The apparent asymmetry of the two paths leads us to ponder the logic of the evolution and raise the hypothesis of a certain unity of the philosophical intentionality.

Key-words: Philosophy; Poetry; Meaning

José Enes (Lajes do Pico, 1924 – Lisboa, 2013) leccionou na Universidade Católica entre 1968 e 1973, depois de o ter feito no Seminário de Angra, após o que regressou aos Açores para fundar a respectiva Universidade, da qual foi o primeiro Reitor, tendo, posteriormente, dirigido, durante vários anos, o Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais, bem como o Centro de Estudos de Relações Internacionais e Estratégia. De novo em Lisboa, a partir de 1992, assumiu as funções de Vice-reitor da Universidade Aberta e Presidiu às duas Comissões de Avaliação Externa dos Cursos de Filosofia das Universidades Portuguesas. Publicou duas obras fundamentais, no campo da Filosofia: em 1969, *À Porta do Ser – Ensaio sobre a Justificação do Juízo de Percepção Externa em S. Tomás de Aquino*, a sua dissertação de Doutoramento, defendida na Gregoriana, no ano anterior; em 1983, *Linguagem e Ser*, síntese didáctica daquela, a partir de um novo enfoque, de cariz, predominantemente, linguístico e antropológico. Vários artigos, entretanto, reunidos em duas colectâneas - *Estudos e Ensaios* (1982); *Noeticidade e Ontologia* (1990) - contribuem para a fixação dos caminhos do seu pensamento, determinando, dessa feita, uma dobra de clarificação da densidade filosófica dos trabalhos sistemáticos.

Todavia, o seu primeiro livro de alcance filosófico, publicado em 1965, fora dedicado à análise de uma questão fulcral da filosofia da arte contemporânea, indicada directamente no título: *A Autonomia da Arte*. De acordo com o próprio autor, tratava-se da primeira de duas partes, na qual «estudava as relações da arte com a filosofia, a religião, a política e a moral»,¹ que deveria ser completada pela caracterização dos «problemas psico-noéticos da criação e da percepção artísticas».² Se o tema pode aparecer, à primeira vista, desalinhado da sequência investigativa posterior, preocupada sobretudo com questões de ontologia, uma leitura retrospectiva acaba, precisamente, por descobrir, numa tal incursão pelos domínios da estética e da teoria da arte, a génese de alguns traços desse «pensamento que nelas vive»,³ e que, por conseguinte, define o perfil cogitativo do filósofo. Destes, destacam-se dois.

Em primeiro lugar, a relação privilegiada com a linguagem verbal, no caso vertente, no âmbito da literatura, em geral, e de modo, mais particular, da poesia (ele próprio tendo, em 1960, publicado um livro de poemas, intitulado *Água do Céu e do Mar*), a qual se afigura a principal interlocutora, quer no corpo do texto, quer nos dois

¹ José Enes, *A Autonomia da Arte*, Lisboa, União Gráfica, 1965, p. 7 (doravante, AA).

² AA, p. 8.

³ AA, p. 8.

últimos, dos três ensaios em apêndice, dedicados ao lugar que a técnica, a verdade, a emoção, o intelecto e a transcendência deverão ocupar no texto poético.⁴ Um tal privilégio concedido à arte da palavra chega mesmo a obnubilar o facto de que o exemplo decisivo, trazido, no capítulo final, para assentar a pertinência da convencional definição de beleza, buscada no tomismo, como «uma particular harmonia de proporções extensas e qualitativas onde a ordem assoma como traço característico em cuja contemplação o espírito humano se deleita»,⁵ assaz difícil de aplicar, de modo imediato, à poesia, é, estrategicamente, a não menos convencional estátua de Moisés de Miguel Ângelo.

Este obscurecimento resulta de uma certa apercepção, por parte do leitor, de que quer a definição, quer a ilustração, visam menos apoiar-se mutuamente do que contribuírem para o enfraquecimento das pretensões ao domínio do sentido que, desde o movimento romântico, a literatura, mormente na sua faceta poética, veio sucessivamente a consolidar, de modo a manter as prerrogativas tradicionais do pensamento filosófico para funcionar como critério último da verdade da expressão. Assim, se a obra leva a cabo um périplo pelas várias correntes literárias, tratadas com uma precisão nocional que reflecte a assídua convivência com a história da literatura, de que o ensaio sobre *A Interpretação da Paisagem de Roberto Mesquita*, o poeta simbolista açoriano, editado em 1955, já dera um primeiro testemunho, a sua questão central permanece teórica, não só pela tentativa de identificar o que, em cada uma, constitui o respectivo entendimento do que é a arte, como também por assumir uma postura característica do criticismo filosófico, pois que se encontra atravessada pela intenção de decidir a quem pertence de direito definir o estatuto e os limites da arte em geral e da literatura em particular, se ao poeta-filósofo, se ao filósofo-poeta, se ao crítico-filósofo ou ao filósofo-crítico. Trata-se, em suma, de dar voz a uma inquietação em torno das aporias suscitadas pela tentativa de articular os termos do binómio goethiano, poesia e verdade, garantindo um quesito de inteligibilidade, que corresponde, a seu ver, inevitavelmente, à noção de sentido, definido posteriormente como «a expressividade, a força manifestativa que traz o presente à presença».⁶

⁴ Cf. AA, p. 267 e ss..

⁵ AA, p. 211.

⁶ *Linguagem e Ser*, Lisboa, INCM, 1982, p. 101 (doravante, LS).

Assim sendo, parece-nos legítimo considerar que, a pretexto da discussão do tema da autonomia da arte, José Enes, na realidade, já estava a lidar com a dupla pergunta sobre qual deverá constituir o processo ideal de acesso ao ser, que se declara nas várias formas de expressão, e qual será, por conseguinte, a perspectiva disciplinar mais adequada para instituí-lo. Ora, percebe-se que, no momento em que o autor, em sintonia com o movimento da «viragem linguística», aceita a ideia de que «o nosso tempo também se poderia chamar a idade da análise da linguagem»,⁷ esse «meio de acesso ao ser é [...] a linguagem»,⁸ pelo que a disputa sobre o acesso ao acesso só poderá ocorrer entre as dois principais domínios do *logos*, aqueles em que a linguagem se diz e se compreende reflexivamente em tal enunciação, a filosofia e a literatura. Dessa feita, cabe vislumbrar na obra de José Enes um problema de fundo, constituído pelo problema das relações entre filosofia e literatura, o qual, ainda que mais notório nos trabalhos finais, já encontra neste livro um primeiro delineamento. Esta problemática, porém, não resulta logo visível, no seu aspecto polémico e dilemático. Pelo contrário, tudo parece aí estar decidido a favor da filosofia, quando o autor lembra que «os problemas, em que se aporetiza a autonomia da arte, não são, pois, problemas artísticos; mas, de início, problemas psicológicos e, por fim, problemas filosóficos»,⁹ e assenta, numa etapa conclusiva, que sobre a verdadeira destinação do homem, mesmo que viesse a ser a beleza artística, «a arte não tem competência para resolver este magno problema»,¹⁰ de forma que «é à filosofia e à religião que devemos reconhecer tal competência». ¹¹ Mas tal não obsta a que, nessa mesma aparente resolução, não só se mostrasse o debate que lhe deu origem, como, também, se deixasse vislumbrar a necessidade de reformular os termos dessa oposição, de que o abandono do propalado segundo volume constitui um primeiro indício. Se Enes será chamado a reequacionar o que cabe entender por filosofia, essa reflexão seguirá a senda, aqui encetada, a de procurar a devida articulação entre o que, para si, são as duas grandes maneiras de que o homem dispõe para dizer o ser e conformar a sua vida ao que houver apurado de significativo nessa incursão pelos meandros de uma tal linguisticidade ontológica.

⁷ LS, p. 61.

⁸ LS, p. 50.

⁹ AA, p. 21.

¹⁰ AA, p. 226.

¹¹ AA, p. 226.

Tal significa, em segundo lugar, que, para o autor, já se revelava outra convicção central do seu pensamento filosófico, a identificação da Filosofia com a Ontologia, e, por via de uma tal coincidência, a sua extensão a toda a expressão genuína, incluindo, portanto a poético-literária, posição que encontrou a fórmula definitiva no início do ensaio intitulado “Experiência Ontológica e Verbos Impessoais em Parménides e em Fernando Pessoa”, publicado em 1990: «Nenhum pensamento filosófico surgiu que não fosse consideração do ser e nunca essa consideração do ser se desenvolveu em discurso sem que este, ao mesmo tempo, reflectisse a si próprio como conhecimento do ser».¹²

Com efeito, será precisamente uma distinção ontológica que, a seu ver, poderá esclarecer o problema da autonomia ou heteronomia da arte, quebrando o efeito antitético que resulta de considerações intermédias, literárias, psicológicas e estéticas, nas quais acabou por cristalizar a discussão. Para o demonstrar, percorre as diversas correntes que defenderam ou infirmaram a autonomia da arte (dos românticos aos contemporâneos, dando particular destaque aos autores lusos, valorização que também nunca abandonará nas obras seguintes), para, em todas elas, detectar uma redução ilegítima, nos próprios termos estabelecidos por tais perspectivas, a soluções metafísicas ou morais, não ponderadas, que levam, inevitavelmente, ao mesmo resultado: «De senhora absoluta, passava a poesia, como a arte, a ser serva obediente».¹³

Se o primeiro nível detectável de confusão corresponde à unilateralidade das várias posições, que não conseguem reconhecer que a possibilidade de uma obra de arte ser objecto de diversos juízos valorativos, «consoante a natureza e a finalidade da obra»,¹⁴ implica uma heterogeneidade de critérios, sendo os estéticos «ao menos, tão precisos e independentes, como os demais»,¹⁵ há, para o autor, um tipo de equívoco mais profundo, de cariz propriamente filosófico, que, uma vez instalado, se torna perigosamente impeditivo da resolução do problema: «Primeiramente, confunde-se a bondade ontológica com a bondade moral, em segundo lugar, confunde-se a beleza ontológica e a artística, para depois identificar a beleza artística com a bondade moral».¹⁶

¹² José Enes, *Noeticidade e Ontologia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 137.

¹³ AA, p. 56.

¹⁴ AA, p. 135.

¹⁵ AA, p. 136.

¹⁶ AA, p. 203.

Para desfazer uma tal amálgama, a seu ver, impõe-se, por um lado, manter a ideia de que a arte concretiza os «elementos enunciados na definição tomista da beleza, integridade das partes, proporção das mesmas e clareza na percepção, ou seja, evidência da harmonia»,¹⁷ enquanto, por outro, se deverá sustentar, na linha de Kant, mas que, segundo o autor, já estava traçada na concepção tomista e, muito melhor, na obra de Fr. João de São Tomás,¹⁸ que «a origem última do prazer estético é, de facto, subjectiva»,¹⁹ o que implica uma recusa da noção de *mimésis* como imitação da natureza, a favor da ideia de uma conaturalidade estrutural entre duas inteligências. Esta, por sua vez, justifica e favorece a tendência para a arte abstracta, enquanto «elaboração de estruturas harmónicas desprendidas de toda a relação significativa para com o mundo real».²⁰

Enes extrai, então, três teses que preparam a conclusão final: 1. a verdade da correspondência ontológica não é necessária à arte, pois que «a beleza artística não se identifica com a verdade»,²¹ ao invés do que supõem os realismos ingénuos; 2. «a complacência produzida pela beleza das estruturas opera-se na inteligência e não na vontade»,²² ao contrário do que pretendem os moralismos, nem no sentimento, seja ele emotivo ou instintivo, porquanto «nesta região e neste mecanismo físico-psíquico, dissolve-se não só a espiritualidade cónscia da contemplação estética, mas ainda o seu carácter autónomo e desinteressado»,²³ em detrimento do que defendem as estéticas de inspiração psicanalítica; 3. não obstante, «a actividade artística de si não possui uma qualidade moral, mas pode recebê-la de uma circunstância»,²⁴ nomeadamente, daquela decisiva, que consiste nesse seu carácter de acção humana e a subsume aos «justos limites de uma concepção equilibrada da vida».²⁵

Em consequência, a consideração filosófica do fenómeno artístico deverá seguir a dupla via da estética, pela qual se valoriza a dimensão artística, e da antropologia, com vista a «esclarecer e aprofundar o carácter humano dos actos por que um artista realiza ou usufrue uma obra de arte».²⁶ José Enes retoma, então, a seu modo, a ordem

¹⁷ AA, p. 213.

¹⁸ Cf. AA, p. 220.

¹⁹ AA, p. 215.

²⁰ AA, p. 216.

²¹ AA, p. 217.

²² AA, p. 217.

²³ AA, p. 241.

²⁴ AA, p. 219.

²⁵ AA, p. 227.

²⁶ AA, p. 227.

hegeliana dos saberes do espírito, para defender que a arte ocupa a base de uma hierarquia em que, «acima dela, ainda temos que colocar a filosofia, a religião e a mística», pelo que a viabilidade de uma superação da aporeticidade analisada decorrerá deste emagrecimento do seu papel, o qual, a seu ver, «longe de minimizar a arte, é a única defesa possível da sua dignidade e da sua relativa autonomia».²⁷

O resultado de uma tal combinação afigura-se, por conseguinte, paradoxal: se, para o autor, do ponto de vista artístico, não há lugar para confundir a justificação estética e o juízo moral, o que parece pugnar pela autonomia da arte e, logo, por uma exclusividade do sentido específico que induz, já o enquadramento antropológico, dominado pela experiência religiosa, não pode senão levar a compreendê-la como mais uma actividade, de entre tantas outras que o homem realiza, assaz importante, mas sem justificar a valorização excessiva de que foi alvo na Modernidade. Nas páginas finais do último ensaio, o autor fecha este círculo, ao estabelecer uma correlação directa entre a religiosidade e a poesia, pelo que sugere o alinhavo de uma espécie de fenomenologia do espírito poético, cuja figura recria os momentos típicos da dialética hegeliana – negação, negação da negação, afirmação: «O poeta renunciou ao mundo, a todos os valores naturais. Chegou mesmo a uma renúncia de si mesmo em favor da poesia. Para encontrar Cristo haverá que renunciar, também, à poesia. E esta será a renúncia mais difícil para ele, aquela em que ele renunciará completamente a si mesmo. A sua alma, sedenta de verdade e de amor, de uma solução para a existência humana, abraçará, então, com alvoroço e emoção, a Cristo e neste abraço encontrará, de novo, a poesia».²⁸

Este fideísmo aplicado à poesia, se bem que tenha na mira uma experiência poético-religiosa, uma espécie de *Kunstreligion*, que o filósofo espera mais rica pela fusão das duas fontes de sentido, torna, *in fine*, a reflexão sobre a autonomia da arte improcedente. A própria ideia de levar a cabo uma caracterização da noese artística deixa de ser relevante, uma vez que o essencial não está na arte, ainda que por ela passe. A sujeição da actividade artística a uma lógica existencial para a qual deverá contribuir, mas da qual não detém a verdadeira chave, acarreta, assim, como consequência óbvia, a inviabilidade de se vir a encontrar na experiência estética a sua razão de ser: a poesia pode, enquanto arte, seguir critérios propriamente poéticos, mas, na hora da verdade, terá de responder pelo sentido do que veicula.

²⁷ AA, p. 233.

²⁸ AA, p. 320.

Ora, o valor desse conteúdo fica na dependência da mediação filosófica, a qual, por sua vez, se vê, em coerência, obrigada a ponderar o significado último da existência humana, de acordo com uma certa perspectiva transcendental, que caracterizará como «transcendentalidade dialogante»,²⁹ em virtude da sua orientação investigativa, cuja universalidade permita englobar tanto a actividade artística, quanto a religiosa, e, não menos relevante, a filosófica. Como clarificará mais tarde, «trata-se antes de ver se na linguagem humana a experiência do ser se expressa, e qual a forma por que se expressa, como experiência fundamentante do estatuto existencial do homem enquanto homem».³⁰

Percebe-se, assim, que o autor largasse a temática explícita desta obra inicial. Com efeito, os termos em que a arte foi compreendida não permitem que seja devidamente formulada aquela que designará como a «pergunta resolutive», vocacionada para detectar o «núcleo experiencial»,³¹ esse «sentido original e originante [...] que põe a caminho o *pensamento-fala* como forma específica do viver do homem»,³² não propriamente «o que a palavra diz, mas o que a faz dizer».³³ Todavia, impõe-se, outrossim, não confundir a substituição de uma perspectiva, tida por limitada, a da teoria da arte, com o abandono de uma questão fundamental, a da validação filosófica dos processos simbólicos pelos quais se espiritualiza a existência humana.

A persistência deste problema, envolvendo solidariamente o filosofar e o poetar, e retomando as mesmas referências poéticas que constituíram o *corpus* da obra inicial, é atestada, de modo claro, num dos últimos parágrafos do artigo intitulado «Que é a Verdade?», datado de 1972: «Só a reflexão ontológica, atenta à fala antepredicativa e do que nela se revela, pode libertar a linguagem racional do ocultamento do ser. Esta reflexão processa-se igualmente na fala, seguindo o caminho inverso da sua originação. Este processo é um regresso às origens, a partir do acabamento racional significativo. [...] Para o conseguir, a inteligência encontra nos processos de expressão poéticos, principalmente nos que caracterizaram o simbolismo à maneira de Rimbaud, Mallarmé e Valéry, e nas investigações das ciências da linguagem, os instrumentos mais aptos para a sua acção obstétrica. Aliás, tanto a poesia simbolista

²⁹ *LS*, p. 73.

³⁰ *LS*, p. 73.

³¹ *LS*, p. 20.

³² *LS*, p. 110.

³³ *LS*, p. 101.

como a romântica, que a precedeu, e a sobre-realista, que lhe sucedeu, são conduzidas por uma intenção vizinha da da reflexão filosófica: aceder às e revelar as origens e o âmago do universo humano». ³⁴ A referência a Mallarmé, aliás, já houvera sido invocada, em *À Porta do Ser*, para assentar que «a palavra deve constituir [...] uma espécie de organismo vivo que nas células e tecidos conserva, em estado latente, a memória da experiência humana do povo que a criou», ³⁵ uma das ideias de esteio da sua nova perspectiva. *Linguagem e Ser* também não deixa de o mencionar, entre outros literatos, a quem atribui «a capacidade criadora de significação», ³⁶ susceptível de reconfigurar os processos de funcionamento da língua na qual escrevem.

Um tal movimento decisivo em direcção à *Ursprung*, para cá, portanto da dicotomia entre *Dichtung* e *Wahreit*, realiza-o mediante um aprofundamento do diálogo cruzado com as filosofias de Tomás de Aquino e de Martin Heidegger, que já marcava, de modo incipiente, o debate levado a cabo em *Autonomia da Arte*, com vista à constituição de uma ontologia fundamental da expressividade, ideia que deixa à vista a influência, menos explícita, mas não menos presente, da filosofia da linguagem de Wilhelm von Humbolt, nomeadamente, da sua «viragem linguística», com o conseqüente entendimento dinâmico da linguagem, *energeia*, mais do que *ergon*, cuja matriz se encontra no falar, ou da dependência que atribuí ao pensamento relativamente à sensibilidade. ³⁷ Da reflexão sobre a filosofia do *Doctor Communis* retém, fundamentalmente, o papel central da percepção, disposição relacional de abertura e vigilância, enquanto porta do ser, mas nela detectará uma excessiva ocupação com a verdade do juízo, resíduo do princípio aristotélico da explicação causal, que a consideração radical da linguagem, praticada por Heidegger, depois da *Kehre*, torna insustentável. Por sua vez, interpretou a proposta de Heidegger como a elaboração de uma «*exegesis universalis*», ³⁸ solicitada «por uma linguagem ontológica elaborada como metalinguagem da fala do homem», ³⁹ mas julga-a, ao que supõe, por ter vindo finalizar o programa gizado por Kant, marcada por uma certa rigidez estrutural, identificável na absolutização da diferença ontológica. Em suma, considera que «o ser que se revela a Heidegger, como termo do *Denken*, não é o ser

³⁴ José Enes, *Estudos e Ensaios*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982, p. 96.

³⁵ *À Porta do Ser*, Lisboa, INIC, 1990, p. 127 (doravante, *PS*).

³⁶ *LS*, p. 54.

³⁷ Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprachphilosophie*, (Werke III, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

³⁸ José Enes, *Noeticidade e Ontologia*, p. 188.

³⁹ *Ibidem*.

dinâmico do homem e das coisas naturais, mas o ser separado de todos os seres»,⁴⁰ o que teria sido obstado, como o próprio José Enes pretendeu fazer, se o autor alemão tivesse considerado, na linha tomista, o «*com-agir* do sentir»,⁴¹ ou se, em vez da recondução da análise do *Dasein* aos *existenciais*, houvesse reconhecido que «a estrutura do ser em acção de ser-se» implica um «agir, não uma categoria ou forma estática, erecta em quadratura». ⁴²

Quando, em 1984, relaciona as duas referências com o que designou como «dois universos ontológicos»⁴³ - o «causal, aristotélico-tomista» e o «transcendental, kantiano-heideggeriano» - Enes sugere, pela distanciação implicada nesse gesto de compreensão sistematizadora, a necessidade da constituição de um terceiro «universo» (expressivo, gesticular, fenomenológico?), cuja propriedade resgate o que considera subsistir de equívoco em cada um dos precedentes, *grosso modo*, por uma certa desconsideração do aspeto dinâmico envolvido em todo o agir, incluindo, obviamente, o do próprio pensamento-fala.

Desde logo, para o autor açoriano, trata-se de ultrapassar em cada modelo o que nele ainda subsiste da matriz racionalista da representação que opõe, sucessivamente, conhecimento e ser, para lhe contrapor a dimensão existencial da verdade como «*com-dição humana*», isto é «*o mostrar-se instituído e constituído pela fala*»,⁴⁴ e de produzir o descarte de todos os métodos que «terminam na conceitualização do ser, mediante uma abstracção, seja qual for o seu ponto de partida». ⁴⁵ Do mesmo passo, resulta da descoberta dessa expressividade fontal a impossibilidade de qualquer aproximação que não seja levada a cabo no seio da linguagem, quedando, assim, excluídas as fenomenologias do eu e da consciência, o que, por si só, aliás, bastaria para tornar desinteressante o ponto de vista psicológico que deveria assistir ao segundo volume da sua incursão pela filosofia da arte. Mas, pelo lugar central atribuído ao intuito, entendido como «gesticulação»,⁴⁶ na fronteira entre fisicalidade e espiritualidade, cujas feições procuram conjugar «*querer saber e querer ter presente*»,⁴⁷ queda, também, afastada a tentação de uma fenomenologia eidético-

⁴⁰ LS, p. 186.

⁴¹ LS, p. 122.

⁴² LS, p. 159.

⁴³ *Noeticidade e Ontologia*, pp. 165-189.

⁴⁴ *Estudos e Ensaios*, p. 89.

⁴⁵ LS, p. 115.

⁴⁶ LS, p. 194.

⁴⁷ LS, p. 157.

posicional que «hipostatiza a linguagem como um todo fechado em si mesmo»,⁴⁸ a favor da abertura efectuada pelo acontecimento único da verdade vivida na sua singularidade expressiva, que obsta à tentação de produzir um qualquer sistema. Este seu diferente entendimento da temática ontológica, supondo o encontro do ser, logo e plenamente, no acto de sentir, concebido, não como «um conhecer sensível que se possa contrapor ao conhecimento intelectual»,⁴⁹ mas enquanto tateio conjunto do ser, do ser das coisas e do ser do homem, pelo qual se dá «o entrar em contacto mútuo do que sente e do que é sentido»,⁵⁰ visa recuperar o sentido autêntico do enunciado de Parménides, «há ser»,⁵¹ tal como foi traduzido pelo próprio autor, vertendo-o na fórmula definitiva: «ser é com-ser-se em acção de com-ser-se». ⁵²

Esses vários condicionamentos convergem para a clarificação de que, nesse novel universo ontológico, «o tema não é o ser, mas o acesso ao ser»,⁵³ o que decorre em coerência da impossibilidade de haver ser previamente ao acto conjunto que o institui. A filosofia primeira é, assim, com toda a propriedade, antes de mais, uma onto-metodologia, isto é, um processo de condução do homem à epifania do ser, desde que não se suponha a sua existência, antes, fora ou para além desse percurso que, por via de uma tal orientação, assume, inevitavelmente, o carácter de uma hermenêutica fenomenológica.

A primeira tentativa maior de caracterizar esta conversa encontra-se plasmada em *À Porta do Ser*, título que, como se terá depreendido, forma a abreviatura de todo um programa, em torno da expressão mais adequada para o sentido de uma tal experiência originária da conaturalidade antepredicativa do conhecer e do ser, a experiência da fala, nessa sua acepção mais radical do vir à fala, em simultâneo, do pensar, do ser e do dizer. Consequentemente, a metáfora escolhida para o intitulado obtém do próprio a seguinte justificação: «sendo o sentir aquele particular agir onde os dois si mesmos, o do intuito e o da coisa, vêm à fala na revelação do ser de ambos, sentir não é só apelo, mas também passagem por onde o ser entrapara e se abre ao intuito: é a porta do ser». ⁵⁴

⁴⁸ *LS*, p. 118.

⁴⁹ *LS*, p. 176.

⁵⁰ *LS*, p. 97.

⁵¹ *Noeticidade e Ontologia*, p. 150.

⁵² *LS*, p. 175.

⁵³ *LS*, p. 37.

⁵⁴ *PS*, p. 402.

Ainda que incida sobre uma questão clássica da ontognoseologia, a do «modo por que se processa a apercepção original da percepção do ser»,⁵⁵ isto é, da eventual coincidência dos juízos de percepção interna e externa, o desígnio particular da obra ressalta logo na entrada do primeiro capítulo, quando o autor clarifica que a particularidade do seu enfoque, em contraste explícito com as contemporâneas interpretações tomistas de E. Gilson e K. Rahner, as quais, a seu ver, não abandonam a esfera do pensado, está na aplicação, ao pensamento de Tomás de Aquino, da relevância que Heidegger atribui à descoberta do impensado, enquanto fundo actuante do pensamento judicativo,⁵⁶ o qual remete para o alicerce metafórico de toda a linguagem. Para o efeito, Enes propõe-se levar a cabo uma análise trifásica: recuperação dos nexos etimológicos que manifestam a vida das metáforas, mesmo quando deturpadas pelos abusos conceptuais da razão; construção de um discurso alternativo que consiga mimar, sem perda de exactidão ou de rigor, esse momento intermédio em que o dinamismo da significação se alcança; aplicação do precedente à interpretação da obra de Tomás de Aquino, de tal modo que aconteça um processo de interacção esclarecedora com os momentos anteriores, o interlocutor escolhido funcionando, por sua vez, como instigador de conexões insuspeitas.

Ciente do que podia haver de intempestivo na sua proposta, enfrenta quatro posições contemporâneas que, a serem correctas, inviabilizariam liminarmente o intento:⁵⁷ ao preconceito sobre a *secura* metafórica da língua cultivada por S. Tomás, contrapõe uma série de expressões que confirmam, ao invés, um uso criterioso da metáfora na obra do Aquinatense; à crítica sobre a falácia inerente ao recurso às etimologias, responde com o valor prospectivo desse processo, que não cabe confundir com uma análise histórica positiva; à defesa estruturalista de uma descontinuidade cultural, que obstará a uma experiência universal e *perene* do humano, aponta o que considera ser a sua insuficiência reflexiva por se quedar no plano de uma mera epistemologia, logo, interessada em validar *a priori* o campo da ciência que é o seu objecto próprio; às concepções positivistas da linguagem lembra que o impensado não é o impensável ou o por pensar, mas a «fala falante», sem ruptura assinalável, fosse por limite ou margem, com a linguagem filosófica verbalizada.

⁵⁵ *PS*, p. 17.

⁵⁶ *PS*, p. 14.

⁵⁷ *PS*, p. 52 e ss..

O filósofo avança, então, a ideia de uma hermenêutica que, em vez de procurar o sentido nas etapas mais complexas da cognição, deverá «sujeitar-se à humildade do sentir»,⁵⁸ o que o leva ao desenvolvimento de uma aturada investigação sobre a dimensão noética do processo mais elementar de contacto formado pela palpação. Nesta, adquire particular relevância o termo «jeito», indicativo dos modos específicos de buscar a coincidência entre verdade e pergunta resolutiva, que implicam o filosofar na construção dum mundo onde o homem possa coabitar. Desta análise resulta a convicção de que «o homem não possui um objecto para o qual esteja tão conaturalmente predisposto para julgar como a existência do ente sensível»,⁵⁹ dessa feita sendo-lhe próprio o intento de surpreendê-lo já a agir num momento inaugural, como «com-causa»⁶⁰ e «convivência do com-ser»,⁶¹ esse, precisamente, que subsiste para cá da oposição judicativa entre acção e paixão, que, ao invés, o reduz a uma forma de inércia ou indeterminação. De modo significativo, o capítulo sexto, no qual expõe estas conclusões, ostenta o mesmo título da obra, assim indicando que a viragem preconizada viabilizou o acesso ao limiar esperado: «Por ele (...) não só o intuito penetra no âmago da coisa, mas também o ser vem para o seio do intuito».⁶² Em coerência com o carácter hermenêutico que cabe ao filosofar, o título de um dos parágrafos dá conta da «função do homem no universo como decifrador das sinas e condutor de todo o nascido para a auto-identificação no ser em procedimento de mais ser».⁶³ Consequentemente, o livro encerra com uma consideração aforística que traduz a convicção profunda de todo o filósofo: «o mal do mundo está em o homem não completar a pergunta ou em não lhe sujeitar o construir e o instituir»,⁶⁴ isto é, em não aceitar a sua destinação filosofante.

José Enes manter-se-á fiel ao essencial do que apurou nesse trabalho maior, do qual irradiam e para o qual remetem os ensaios posteriores, incluindo o peculiar aparato lexical e nocional. Não obstante, a insistência na procura de esclarecer o sentido da fala acaba por conduzi-lo a um processo de aprofundamento que o levará à formulação da pergunta sobre o sentido do sentido, a qual deverá suscitar o acesso a uma experiência mais radical, porque ainda mais originária, e mais complexa (ou,

⁵⁸ *PS*, p. 289.

⁵⁹ *PS*, p. 323.

⁶⁰ *PS*, p. 346.

⁶¹ *PS*, p. 352.

⁶² *PS*, p. 385.

⁶³ *PS*, p. 388.

⁶⁴ *PS*, p. 482.

eventualmente, mais simples, se atendermos ao seu aspecto fonológico), uma vez que tem na mira a detecção do sobressalto de expressividade que põe em movimento a expressão, instante em que se dá a transposição do inefável ao dito, esse momento de metaforização em estado puro, cuja vivacidade significa a osmose das orientações centrípeta e centrífuga da gesticulação expressiva, fazendo plena justiça à solidariedade dos dois termos que compõem a noção de uma fala-falante. O derradeiro ensaio, no qual exporá esta novidade, *Linguagem e Ser*, constituindo, assim o testemunho de um ponto de chegada, dá-nos conta de uma outra, com a qual queda acentuada a defesa de um tipo de análise, atenta à singularidade do intuído e aberta ao âmbito contingencial da prospecção: «o aperfeiçoamento do método é procurado através da aplicação do próprio método. E aqui as novidades principais foram a descoberta do sentido do sentido e a denominação do método como análise expectante».⁶⁵

O filósofo designa esta intenção como ir na saga do pensamento: «com esta expressão queremos significar *perseguir os vestígios do pensar impressos no dizer da sua fala com o fito de alcançar os mais recuados recessos da sua origem*, lá onde vimos se dá o assomo daquele algo que o cita a pôr-se em movimento no sentido de expressar-se».⁶⁶ No início do capítulo VI, destinado a fazer valer a pertinência do seu método, face a outros, patenteia o nível de anterioridade que visa atingir: «As formas sublógicas das preposições e das estruturas sintácticas não significam à maneira da representação de um conteúdo; funcionam como factores constitutivos do significado pela representação. [...] É por elas que as palavras ganham o valor de significação dentro de um contexto significativo. Sendo o mover-se adunativo e presentativo da expressividade que faz a fala dizer algo ao falar, o *sentido* jaz a um nível ainda anterior àquelas formas e estruturas. A valência significativa destas é instituída por aquele mover-se».⁶⁷

Este trânsito em direcção a uma primitividade absoluta segue, portanto, um duplo movimento regressivo: primeiro, como já por si praticado, ao prévio matricial, em cuja metafórica se lança a transferência de sentido que justifica as metáforas do discurso conceptual e judicativo, isto é, a essa zona *ante-predicativa*, lugar constitutivo da consciência e do mundo; depois, à recriação desse dinamismo

⁶⁵ *LS*, p. 22.

⁶⁶ *LS*, p. 126.

⁶⁷ *LS*, p. 105.

singular, prévio ao prévio da expressão, ao qual será legítimo chamar *pré-ante-predicativo*, desde que, com tal designação, não se sugira a existência um qualquer estado ou fundamento independente do falar, supra ou extra linguístico, mas nele se reconheçam «os gestos encetantes do seu assomo».⁶⁸ A seguinte citação articula sinteticamente estes vários aspectos: «Na sua própria essência o sentido é metáfora: é o trazer da não presença à presença que fundamenta a representação. Olhar para a fala não para ver o que ela apresenta mas para vislumbrar o mesmo apresentar que está no seio da apresentação e da representação, constitui o método da análise expectante».⁶⁹

Ora, nesta mesma exigência se condensa uma das maiores dificuldades do propósito: é que, não possuindo as proposições qualquer dispositivo específico para fazerem falar a fala que falam, posição que José Enes retoma declaradamente do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, a procura do sentido do sentido implica o recurso a uma metalinguagem, cuja hibridez, entre discurso e poesia, diferentemente do formalismo das metalinguagens buscadas pelos logicismos, traduza a intenção cruzada de desvelar o sentido ante-predicativo na predicação e de vivificar o efeito de metaforização que forma o acesso ao cruzamento entre a acção e a dicção. A filosofia tem, por conseguinte, de adoptar uma nova linguagem, mais profusa, não mais austera, para poder dizer, ao mesmo tempo, a simplicidade do gesto e a complexidade do produto dessa criatividade que está na base do poema e do filosofema, como já assumia em 1972: «a linguagem, portanto, que a reflexão fenomenológica fala, é uma linguagem superpredicativa. Nela a iniciativa é restituída à inteligência que enceta a reflexão dando relevo às formas de significação próprias dela e a reconduz ao momento criador da fala mimética. Não podendo deixar de usar a linguagem do discurso lógico, subordina-a entretanto ao serviço de abertura do mostra-se metafórico, nascido no momento de assomo nascente do ser ao intuito humano. A armação lógica do discurso serve-lhe somente de suporte elocutório. [...] Fazer ver que o dizer da razão é uma versão da fala do ver da inteligência constitui a essência da linguagem superpredicativa. A sua forma, por conseguinte, assume as maneiras características da linguagem poética».⁷⁰

⁶⁸ LS, p. 189.

⁶⁹ LS, p. 104.

⁷⁰ *Estudos e Ensaios*, p. 97.

Tal significa que, pela regressão ao sentido que atravessa e sustém os sentidos enunciados, a própria consistência raciocinativa da discursividade filosófica sofre uma alteração profunda, retomando o alcance poético que fora seu no poema de Parménides ou nos aforismos de Heraclito, com a diferença importante de já não lhe caber tanto a invenção da metáfora-conceptual, quanto a revitalização da dimensão metafórica que subsiste em estado de latência nos conceitos de que a razão faz uso. O aprofundamento da tomada de consciência de que, como já levava a supor Hegel, nas *Lições de Estética*, e, por exemplo, Ernst Cassirer generalizou, na sua *Filosofia das Formas Simbólicas*, todos os termos da linguagem são o produto de uma metaforização inicial, incluindo aqueles que denotam actividades noéticas, do sentir ao conceber, que os marca de modo indelével, de tal maneira que se torna sempre possível restabelecer a metáfora inicial, bem como as variantes de sentido que admitia, as quais estão na origem de todas as derivações,⁷¹ conduz José Enes a persistir na adesão ao entendimento heideggeriano do filosofar como um «poetar pensante»,⁷² que pratica, entre vários processos fenomenológicos, como a redução, o jogo sugestivo das etimologias e da identificação de nexos de familiaridade significativa entre as mesmas.

Para além do mais, se o filósofo açoriano, semelhantemente a Jacques Derrida, parece ter tomado boa nota de que «em geral, a maior parte dos termos científicos, ‘apreender’, ‘compreender’, começaram por ter um significado puramente sensível que foi a pouco e pouco abandonado e substituído por uma significação espiritual»,⁷³ não deixou, igualmente, de extrair a implicação mais radical de que, por se proporem como operações de transferência de significação espiritual, «conhecer e dizer, reconhecer e dar o nome, são actividades metafóricas»,⁷⁴ dessa feita determinando, não só o campo da ficcionalização poética, como «o espaço de possibilidade da metafísica». ⁷⁵ Por sua vez, queda, naturalmente, adensado o interesse do filósofo pela complexidade das expressões com que se vai materializando a expressividade primeira do sentir, essas metáforas vivas, cheias de «sugêrência metafórica»,⁷⁶ as quais consagram, nas palavras, desta vez próximas, de Paul Ricoeur, «essa vivificação mútua do discurso filosófico e do discurso poético» e tornam a questão da metáfora

⁷¹ LS, p. 90.

⁷² LS, p. 129.

⁷³ Georg Hegel, *Estética*, II (A Arte Simbólica), Cap. III, B 3, Lisboa, Guimarães Editores, 1970, p. 183.

⁷⁴ LS, p. 90.

⁷⁵ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 269.

⁷⁶ LS, p. 86.

morta «uma problemática derivada».⁷⁷ Consequentemente, cada vez mais, a filosofia encontra-se a si própria em acção na poesia, tal como fora sugerido que a poesia deveria assumir uma dimensão filosófica. Todavia, esta aproximação não torna a filosofia literária, nem dá azo à hipótese de que tenha o estatuto de um género literário, tal como o autor não espera que a poesia venha substituir a vocação reflexiva do filosofar.

Por um lado, como temos vindo a assentar, filosofia e poesia partilham, ao que crê, o mesmo campo de expressividade, a metaforização universal, e estão ligadas por uma mesma intenção de dar conta de uma experiência original. É esse desígnio comum que torna a poesia de Fernando Pessoa, aos seus olhos, apta a expressar o essencial do que importa ao homem perceber, ou seja, a mesma experiência ontológica fundamental que a filosofia visa descrever. «Dois versos de Fernando Pessoa expressam a sinergia dinâmica do sentir e do pensar, que a teorização racionalista, na sequência da mítica, separou em dois sectores distintos: *O que em mim sente está pensando./Só meu pensamento sente...* A experiência expressa nestes dois versos constitui o âmago do viver humano como tal».⁷⁸ Por outro lado, cada uma permanece comprometida com a diferença entre o dar a ver poético e o fazer ver o sentido dessa visibilidade filosófica. Nesta medida, a filosofia partilha com a poesia a experiência da co-criação do mundo, bem como a responsabilidade de preservá-la no interior de uma enunciação eloquente, cuja comunicabilidade permita catapultar demandas alheias, mas continua a caber-lhe, como própria, a formulação da pergunta decisiva sobre o sentido do sentido.

Por fim, Enes não considera que essa efabulação originária leve a uma relativização da verdade filosófica, enquanto tal, mas tão só à das formas cristalizadas que ao abrigo do conceito se reclamam dessa veracidade, tal como não adere à defesa de uma pertença exclusiva da enunciação verdadeira à palavra poética, a qual, não só trilha um caminho comum, como permanece numa certa dependência da ratificação filosófica. Assim, se ambas comungam da manifestação do sentido, ambas podendo suscitar as perguntas pertinentes, cabe à reflexão filosófica «verificar se o ser, que vem com pretensão de ser, verdadeiramente é»,⁷⁹ caracterizada pelo autor como «a tentativa de o pôr à prova última, a *nadificação*», o que requer um uso complexo da

⁷⁷ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 325.

⁷⁸ *LS*, p. 171.

⁷⁹ *LS*, p. 181.

negação, enquanto momento decisivo da dialectização tipicamente filosófica, como se torna evidente na seguinte descrição, na qual ressalta a subsistência da vertente hegeliana: «O sentir cita a preocupação cuidadosa; a preocupação sugere a suspeita do não ser; a suspeita provoca a agonia; a agonia lança a hipótese da divisão; o intuito executa-a mediante o contacto do sentir».⁸⁰ Não está em causa a capacidade da poesia para sugerir a necessidade da verificação, eventualmente de um modo ainda mais incisivo do que o discurso filosófico, mas esse trabalho de autenticação fica na alçada do filosofar, o qual, sem prejuízo das transformações implicadas pela noção do poetar pensante, mantém intactas as prerrogativas crítico-normativas da sua intencionalidade sistematizadora.

O autor não se inscreve, por conseguinte, na linhagem das retomadas nihilistas da crítica da metafísica levada a cabo por Heidegger, que se apoiam na descoberta da metaforização para procederem a uma desconstrução das pretensões da filosofia à detenção da verdade. Duas razões teóricas, às quais não serão alheios quer o diálogo constante com o tomismo, quer a sua convicção de que a ontologia heideggeriana, «referenciando o pensar ao Ser»,⁸¹ constitui uma superação, não uma consagração, do vitalismo de Nietzsche, podem ser aduzidas: por um lado, o desvelamento do fundo metafórico não é por si entendido como a descoberta de um processo ficcional, mítico ou retórico que ensombrasse a pureza da ideação filosófica, mas, antes, como a intuição do princípio transcendental que subjaz à própria distinção dos dois tipos de enunciação, impensado, não por ser marginal, mas por ser generativo, não por constituir o ponto cego da referencialidade, mas por determinar o verdadeiro referente, isto é, o ser; por outro lado, ao orientar a sua investigação para a actância, prévia aos enunciados e às modalidades de enunciação, anula a relevância que as questões em torno da especificidade do literário e do filosófico, da escrita e do conceito, do poema e do filosofema, detêm nos esquemas de oposição.

Em suma, não só o processo inaugural de metaforização é a condição do haver sentido e de esse sentido ser o sentido de alguma coisa, e não um sentido qualquer, como vai ao encontro da sua própria perspectiva de que tudo «pelo sentir começa; pelo sentir acaba».⁸² Assim, ao favorecer a mutualidade dos dois campos, o do filosofar e o do poetar, Enes não se sente mostra propriamente interpelado pelas

⁸⁰ *LS*, p. 182.

⁸¹ *LS*, p. 135.

⁸² *LS*, p. 182.

questões sobre a tipologia dos géneros ou sobre a viabilidade da filosofia, face à descoberta da sua pertença a uma *poiésis* mais radical. Pelo contrário, essa investida na lógica da linguagem, afigura-se-lhe como uma forma óptima de manter filosofia e poesia no mesmo estado de maravilhamento que, desde sempre, as terá alimentado, como deixa manifesto ao convocar dois poemas de Fernando Pessoa, para salientar como uma mesma atitude vigilante implica ambas na guarda do ser: «sob o choque do mistério do ser, o homem acorda e toma acordo de si. E uma vez acordado maravilha-se com o mistério do ser, rindo amargamente por sentir que o ser o cita a cuidar dele».⁸³ O estudo das metáforas, portanto, não se oferece como uma forma de intrometer uma zona de não sentido no sentido que tem vindo a ser atribuído à pureza do aparato conceptual de que se faz valer a filosofia, mas constitui a via privilegiada para dar conta tanto da emergência do sentido, essa «função mais essencial da linguagem»,⁸⁴ prévia, por conseguinte, a distinções posteriores em torno da significação, quanto da reprodutibilidade do seu esquema nas ideações mais distantes do tracejamento primitivo. Ao entregar-se à própria dinâmica da linguagem, o filósofo manifesta, por conseguinte, uma confiança total na eloquência dessa estrutura metafórica que equipara à actividade de doação de sentido, de tal modo que o método que designou como análise expectante tem necessariamente de «atender à tensão interna significativa da metáfora».⁸⁵

Esse exercício, eminentemente hermenêutico, já não posto ao serviço do esclarecimento de uma questão particular, mas reconhecido como universal, ainda que não queira constituir-se numa hermenêutica textual, isto é «uma leitura do sentido escondido no texto do sentido aparente»,⁸⁶ no que pretende diferir explicitamente da perspectiva de Ricoeur, por conceber, ao invés, «que o duplo sentido se dá já na fala, como começo da efabulação simbólica»,⁸⁷ tese que corrobora aquela já exposta de que o sentido está no acto de produzir a enunciação, deverá, então, assumir uma dupla tarefa, efectuada com e sobre a linguagem, cuja conjugação se destina a potenciar o objectivo de indicar o nó do sentido do sentido, a partir do qual se desençam as potencialidades de significação com que se constituem as línguas: genealógico-estrutural, diríamos, em direcção à identificação do plano

⁸³ *LS*, p. 152.

⁸⁴ *LS*, p. 75.

⁸⁵ *LS*, p. 104.

⁸⁶ *LS*, p. 124.

⁸⁷ *LS*, p. 124.

actancial da fala, cuja universalidade estaria, segundo Enes, sancionada, do ponto de vista das Ciências da Linguagem, por exemplo, mediante a distinção, «como faz Katz, entre *linguistic competence* e *linguistic performance*»⁸⁸; arqueológico-cultural, na tentativa de desbravar as diversas camadas de sedimentação desse sentido originário nas diversas línguas, que julga, na senda da linguística histórica, derivadas da matriz privilegiada constituída pelo indo-europeu. Na mesma linha do culturalismo humboldtiano, Enes é, assim, levado a identificar, em cada língua natural, uma «valência mundanizante»,⁸⁹ cujas particularidades expressam idiossincraticamente um fundo de significação universal de que os étimos mais radicais, cujos significantes se oferecem numa dobra de eloquência próxima daquela que Johann von Herder atribuiu às onomatopeias.⁹⁰

Consequentemente, de entre as várias línguas, julga a portuguesa privilegiada, porquanto vê nela, em virtude da pobreza tecnológica e cultural que nos manteve afastados da tentação tecnocrática, a conservação de um património sedimentário quase imaculado: «em estado de latência dormem nela as potencialidades significativas de todas as culturas que a influenciaram e aprenderam. Pode ser que através dela se torne possível uma reflexão fenomenológica sobre os fundamentos ontológicos, ou seja, na direcção do recesso onde se recata o ser».⁹¹ Em tal esperança de fazer valer a língua de Camões como meio favorável ao poetar filosofante, concebendo-a por analogia com Babel, à vez una e múltipla, confirma-se a persistência do seu entendimento da essência espiritual da linguagem, apofântica e sacramental, comprometido com a ideia da língua adâmica, e pronto a relançar a mesma convicção de sempre, de que, a relevância última de tais incursões pelo sentido do sentido se deverá encontrar na possibilidade de o intuito vir a ser tocado pelo além-tempo, de tal modo que as experiências poética e filosófica se venham a resolver numa experiência religiosa, tida por qualitativamente superior.

Após se terem visto remetidas em conjunto para uma mesma função enunciativa, poesia e filosofia mantêm-se, também, unidas numa idêntica expectativa de que se dê uma espécie de transfiguração, que só a religião está apta a oferecer, pelo que a ontologia da fala desemboca numa antropologia eticizante, a qual, assente no desenvolvimento da polissemia inerente à noção de comunhão, deve conduzir a uma

⁸⁸ LS, p. 79.

⁸⁹ LS, p. 55.

⁹⁰ Johann von Herder, *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*, Lisboa, Antígona, 1987.

⁹¹ LS, p. 41.

narratologia da salvação, de que nos ficou uma breve antevisão, primeiro, num artigo, de 1971, intitulado “Estrutura Coabitacional da Vivência Religiosa”,⁹² depois, nas páginas finais de *Linguagem e Ser*. Por sua vez, tal como no primeiro ensaio aqui considerado, essa vivência acaba reconduzida ao âmbito do Cristianismo: «De todas elas [as formas de religião], a que apresenta mais chegada semelhança com os núcleos estruturais apurados, é a religião cristã, considerada como projecção universalizante da hebraica».⁹³ Este desfecho mostra, claramente, a existência de uma linha de continuidade na intencionalidade que assiste às várias etapas da produção filosófica do autor, já que nele reencontramos o mesmo processo de subsunção da arte à filosofia e, destas duas, à religião, se bem que, como fomos expondo, enriquecido e com matizes alheias à incipiência de *Autonomia da Arte*. O autor pode ter pretendido revalorizar, numa segunda etapa, a poesia, chegando mesmo a defender que «um dos grandes perigos do pensar é o filosofar»,⁹⁴ e, conseqüentemente, ter procurado proceder à revitalização da filosofia por via de uma aproximação ao poetar, esse propósito obedeceu, contudo, à lógica de uma certa maneira de entender o exercício do filosofar, cujos gestos mais profundos são próprios do «universo transcendental, kantiano-heideggeriano». Dessa feita, primazia da questão ontológica, reconduzindo a linguagem ao estatuto de expressão do ser, identificação última do ser com a divindade, normatividade da experiência humana, em todas as suas vertentes, transcendentalidade do modo de interrogar, universalidade das atitudes descritas, independentemente das diferentes textualidades, determinação a priori da existência de uma mesma ideação filosófica em qualquer vivência humana, mormente na poética, acabam por consolidar o arco que vai de uma postura mais crítica, interessada em decidir, de acordo com razões externas, o lugar da filosofia e da poesia, a uma perspectivação de cariz ontofenomenológico que investe na partilha de uma mesma experiência originária, levada a cabo no interior da linguagem e identificada com o sentido do sentido.

Numa e na outra etapa, sobressai a mesma dominante axiológica, que consiste na sujeição do poema e do filosofema ao valor da autenticidade existencial, a ligar «duas formas de ‘ilusões críticas’ – a *ilusão normativa* e a *ilusão interpretativa*».⁹⁵ Este critério viabiliza o encontro das duas actividades pela convergência na intenção de

⁹² *Estudos e Ensaios*, p. 167-204.

⁹³ *LS*, p. 204.

⁹⁴ *LS*, p. 129.

⁹⁵ Philippe Sabot, *Philosophie et littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 77.

enunciar a experiência fundante da fala, modificando-lhes o sentido mais convencional, mas, sendo esse processo transversal às duas, ainda que apareça consagrado como totalmente interno, permanece relativamente externo, pelo menos, às respectivas enunciações textuais, que só são válidas enquanto o reciam. Esta mesma elisão da hermenêutica textual, a favor de uma hermenêutica directa dos actos da fala, a qual se traduz num intuito e não numa textualidade, pelo que ainda carece de transposição linguística, reduz a linguagem à expressão ontológica e leva a que toda a inquirição se mantenha na linha de uma concepção romântica, quer da filosofia, quer da poesia, mesmo quando, como no primeiro ensaio, tenta desqualificar a hegemonia da expressividade artística, uma vez que, não só, ambas concorrem na tentativa de encontrar a forma ideal de dizer o ser, como é o mesmo ser que ambas são chamadas a manifestar.

Por fim torna-se visível que, com uma tal circularidade, o itinerário filosófico de José Enes encena, não obstante a peculiaridade da sua proposta, um dos esquemas típicos com que se tem vindo a pensar, na perspectiva da filosofia, as relações entre filosofar e poetar, aquele que Alain Badiou designou como «esquema didáctico».⁹⁶ Este, que, em tal entendimento, Enes partilharia, para além de Heidegger, por exemplo, com Gilles Deleuze, apesar de toda a relevância que é atribuída à poesia, nomeadamente, contra os racionalismos filosóficos, «consiste essencialmente numa apropriação reflexiva da literatura e dos seus textos, que passam por completo para o lado do discurso filosófico, ao qual cabe enunciar a verdade respectiva».⁹⁷ A pertença a este horizonte conceptual explicaria, para além do mais, a ausência de uma discussão do fenómeno literário, enquanto tal, para lá do que nele pode ser lido como a presença de um pensar filosofante, e que, por isso, se enquadra na mesma noção de um poetar pensante. Este cruzamento noético resulta, como viemos a apontar, do encaminhamento da poesia para um tipo de experiência que a filosofia estabelece como o mais significativo para si própria e que está determinada a encontrar numa certa poesia, aquela que se presta a atestar a convicção do filósofo. Assim, de acordo com tal modelo, ainda que, à primeira vista, pareça que a filosofia se deixa guiar pela eloquência da poesia, na realidade, é sempre à análise filosófica que cabe indicar o

⁹⁶ *Apud* Philippe Sabot, *Philosophie et littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 35.

⁹⁷ Philippe Sabot, *Philosophie et littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 49.

sentido último de entre os sentidos possíveis e decidir quais são «os poetas e os filósofos capazes de dar iniciativa às palavras».⁹⁸

Pelo caminho fica por pensar «que tipos de verdade ou de efeitos ‘intrafilosóficos’ é susceptível a literatura de produzir»,⁹⁹ ou seja, a eventualidade de uma filosofia que emerja da narratividade literária, ou do exercício poético, enquanto tais. Consequentemente, se não cabe desvirtuar a riqueza desafiadora das análises propostas por José Enes, nem contestar a sinceridade com que concebeu a interacção do filosofar e do poetar, importa reflectir sobre o peso dessa tentação filosófica de converter as outras enunciações em espelhos da sua própria problematização, à qual o autor não terá escapado, tanto mais quanto uma tal redução acarreta o risco de limitar quer o alcance do que se fez e se faz, quer o do que ainda está por fazer. Num tal exercício de alteridade, talvez não seja despiciendo equacionar a legitimidade de haver quem, em nome da imprevisibilidade e de liberdade constitutivas da inventividade poética, da autonomia da arte, portanto, seja levado a recusar a «maior das grandezas: morar junto das origens».¹⁰⁰

Bibliografia

ENES, J., *A Interpretação da Paisagem de Roberto Mesquita*, Angra do Heroísmo, Seminário de Angra, 1955; *Água do Céu e do Mar*, Lisboa, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1960; *A Autonomia da Arte*, Lisboa, União Gráfica, 1965; *À Porta do Ser: Ensaio sobre a Justificação do Juízo de Percepção Externa em S. Tomás de Aquino*, Lisboa, Dilsar, 1969 (1), INIC, 1990 (2); *Estudos e Ensaios*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982; *Linguagem e Ser*, Lisboa, INCM, 1983; *Noeticidade e Ontologia*, Lisboa, INCM, 1999.

BERNARDO, L., “A Noção de «Universo Ontológico» na Obra de José Enes”, *O Pensamento Luso-Galaico-Brasileiro (1850-2000) – Actas do 1º Congresso Internacional*, 1º Vol., Lisboa, INCM, 2009, pp. 649-685.

BRANDÃO DA LUZ, J. (org.), *Caminhos do Pensamento: estudos em homenagem ao Professor José Enes*, Lisboa, Edições Colibri e Universidade dos Açores, 2006.

MORUJÃO, J., “José Enes”, *Enciclopédia Logos*, Vol. II, Lisboa, Verbo, pp. 85-89.

PAISANA, J., “Aproximação ao Pensamento de José Enes”, CALAFATE, p. (dir.), *História do Pensamento Português*, Vol. V, T. 1, Lisboa, Caminho, 2000, pp. 258-461.

REAL, M., *José Enes: Poesia, Açores e Filosofia*, Lisboa, Fonte da Palavra, 2009.

⁹⁸ PS, p. 127.

⁹⁹ Philippe Sabot, *Philosophie et littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 100-101.

¹⁰⁰ PS, p. 14.

O MARÃO DE PASCOAES E AS METAMORFOSES DE OVÍDIO¹

Luísa Malato e Celeste Natário

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto

(351) 226 077 100 | ifilosofia@letras.up.pt

Resumo: Neste texto, incidiremos sobre um encontro, o encontro de Sophia de Mello Breyner com Teixeira de Pascoaes, e do livro que cedo os uniu: as *Metamorfoses* de Ovídio.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner, Teixeira de Pascoaes, Ovídio.

Abstract: In this paper, we focus on a meeting, the meeting of Sophia de Mello Breyner with Teixeira Pascoaes, and the book that soon united them: the Ovid's *Metamorphoses*.

Keywords: Sophia de Mello Breyner, Teixeira de Pascoaes, Ovid.

¹ Este artigo foi elaborado no âmbito do Projeto PEst-OE/ELT/U10500/2013 para o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D, financiada pela FCT, e do Projeto “Raízes e Horizontes da Filosofia e Cultura de Língua Portuguesa” do GFMC do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ RG-PHIL-Norte-Porto-502-1948. Foi depois desenvolvido noutro texto comparativo, “O Mar de Sophia, o Marão de Pascoaes e as *Metamorfoses* de Ovídio”, Coimbra, no prelo.

O Marão em Pascoaes é um tema óbvio. Basta folhear a sua obra narrativa (ou poética) e ele está nos títulos, nas metáforas obsessivas, nas personagens, nos mitos, nos mais comuns figurantes do espaço: montanhas, urzes, penedos, marânus, eleonores, lírios, pedras, ermos, demónios, pinheiros, fontes, sete-estrelas, loduns, ascetismos graníticos... A sua antonomásia, “o poeta do Marão” resume bem esta ligação com a montanha. Ou o seu nome de guerra, Teixeira de Pascoaes. Jorge Coutinho cita Montezuma de Carvalho, que o descreveu assim inteiro: “o sítio chama-se Pascoaes. O Poeta plantou aí a raiz do seu nome literário e a sua poesia está presa ao mundo e com o próprio mundo se confundindo...” (Coutinho, 1995: 43). Trataremos todavia aqui de um encontro, o de Sophia com Pascoaes, e do livro que cedo os uniu: as *Metamorfoses* de Ovídio.

Pascoaes conversava no quarto com sua mãe, no seu solar de Amarante, e sentiu no átrio um tropel de cavalos...: “Sophia vinha quase deitada em cima do selim, visto as ramadas serem muito baixas e não a deixarem endireitar. Assim foi até às escadas onde o Poeta estava à sua espera. Deu as rédeas ao criado e entraram, ficando os dois a ouvir-se dizer versos toda a manhã”. Diz a irmã de Pascoaes que foi então que Pascoaes viu chegar Sophia de Mello Breyner, e exclamou: – ‘Isto é uma aparição d’além-Marânus. E acrescenta ela: “Ainda me lembro dos primeiros versos que ela lhe disse: foi uma tradução d’As *Metamorfoses* de Ovídio feita por ela. ‘Basta isto, para eu saber que vamos ter um grande poeta’, afirmou o Pascoaes. Nessa altura ela devia ter 17 anos.” (Vasconcelos, 1996: 72). Há várias coisas interessantes nessa memória que a irmã de Pascoaes, Maria da Glória Teixeira de Vasconcelos, guardou da sua adolescência. Não temos do encontro nenhum outro testemunho, e, todavia – talvez por isso – cada palavra tende a ser esmiuçada em busca de acasos significativos. Até mesmo esse registo de uma memória anacrónica, próxima do relato mítico: o tropel de cavalos que anuncia a chegada da amazona, a sedução de uma adolescente que se reclina sobre o dorso do cavalo para não ser ferida pelos ramos das árvores... De onde conheceria Pascoaes a Sophia? Do Porto, da Foz? De Amarante? Que círculos se intersetaram para que eles se (re)conhecessem? Em 1936 (seria essa a data se Sophia tinha dezassete anos), Pascoaes tinha já publicado *Marânus* (que é de 1911), mas Sophia só publicará a sua primeira obra poética em 1944, em Coimbra, na editora Aurora, em edição custeada pela família, cerca de oito anos depois desta cena. A Guerra Civil Espanhola estaria a terminar. Em Portugal, vivia-se uma ditadura de emergência que se tornaria depois de contingência perpétua. Há já um carro na

garagem de Pascoaes – como é sabido, e de forma que para alguns será paradoxal, Pascoaes era uma amante de automóveis – e Sophia entra no átrio a cavalo, com *chaperon*, como se fosse uma figura retirada de um livro que Pascoaes reconhece: “– Isto é uma aparição d’além-Marânus”!... Depois há também o pormenor do livro de Ovídio de que Sophia vem falar: as *Metamorfoses* de Ovídio e umas suas traduções que Pascoaes lhe conhecia. Cremos que são raros os estudos que valorizam a importância fundacional de Ovídio na obra de Pascoaes. A montanha de Pascoaes é, em parte, a antecipação das metamorfoses dos elementos que mudam de forma, como a água ou o ar: “Ó volúpia do ar que nos abraça!/ Exaltação do sol! Ó verde flor/ das águas, que o bater dum coração/ agita em ondas rítmicas de amor!” (Pascoaes, 1990: 32). E esta questão da metamorfose perpassa pela poesia de Pascoaes. Escreveu Pascoaes, n’*O Bailado*, que “os poetas são animais duma exótica espécie antediluviana, onde todos os seres vindouros e passados coexistem, misturando e confundindo as suas formas” (Pascoaes, 1987: 19). De certa maneira, para entender a poesia de Pascoaes, teremos sempre de lembrar da função proteica da Poesia, no mesmo sentido etimológico da proteína, cuja natureza, à semelhança de Proteu, se confunde com a matéria de todos os seres vivos, procedentes de reproduções em cadeia, catalisadoras de reações vitais, essenciais...

Se Sophia, poeta do Mar, sobe a Pascoaes, à Montanha, ao Poeta-Marão, é porque pressentiria, não sem algumas razões, que o Poeta da «terra funda e fundo rio que se eleva e voa em claro voo...» teria já, do seu búzio do Tâmega, ouvido segredos das ondas do «seu mar». Seria a instabilidade da juventude da Poeta-Mar que a levaria, desde tão cedo, a procurar a sua identidade na segurança da terra, simbolizada por Pascoaes-Marão? Talvez o consagrado estatuto de Pascoaes levasse Sophia ao solar de Pascoaes. Mas interessa talvez aqui recordar também que Pascoaes-Poeta, é um lugar. O advogado Teixeira de Vasconcelos assina os seus poemas ligado a um lugar: ele é Teixeira “de Pascoaes”, sendo Pascoaes o nome do lugar onde se situava o solar habitado pelo Poeta, confundindo-se o lugar com o seu estatuto poético, a sua matriz de criação. Pascoaes (mais do que o hotel de Lisboa, mais do que o apartamento do Porto, mais do que a casa de Amarante) é um solar nos arredores de uma vila, uma corte na aldeia, um espaço de soberania solitária. A Amarante voltará Sophia amiúde no final do verão, recolhendo-se em casa da Maria do Carvalho Alvito, guardando o gosto “deste primeiro frio misturado/ com um sabor de lenha e de maçã” (Andresen, 2011: 752), inscrevendo na escola da terra os filhos pequenos: seu filho, Miguel

Sousa Tavares, refere as suas boas recordações da sua frequência na Escola Primária em Amarante (Tavares, 2001: 87, 122-124). Mas quando Sophia descreve uma montanha parece ver nela ainda as ondas, confundindo-se “o azul dos montes/ e todos os jardins verdes do mar” (Andresen, 2011: 148).

Se, em Teixeira de Pascoaes, o apelo da montanha e do recolhimento parece sempre falar mais alto que o apelo do mar, ou da navegação, devemos considerar que o seu mar visível é o dos montes de urze. Duvido que Pascoaes viajasse: mudava de lugar. Para Lisboa, a fugir do Inverno. Para Coimbra, porque tinha de se licenciar. Para o Porto porque tinha de comprar livros. Para a Catalunha para falar dos poetas lusíadas. Teria chegado a ir visitar Vicente Risco, na Galiza? O próprio solar devia ser um poema sempre incompleto, herdado e continuado. A irmã Maria da Glória refere um mundo em que as crianças e os adultos escreviam livremente nas paredes das casas (v. a casa de Leonardo Coimbra?): “Nesse tempo [em menina, estando o pai ainda vivo] já tinha o hábito de escrever pelas paredes a desfazerem-se da nossa casa velhinha” (Vasconcelos, 1996: 73). Há uns versos de Pascoaes que parecem demonstrá-lo, encontram-se num poema d’*O Bailado*: “Ó música das ondas, em sons de bruma, encantada numa concha! É todo o mar feito voz, num ouvido enorme de pedra; a pegada harmoniosa do mar dentro dum relicário” (Pascoaes, 1987: 70). Alfredo Margarido sublinha que há no livro de Pascoaes “uma dupla lição”: a de Platão, “na medida em que estas figuras que dançam, aparecem como silhuetas, vistas da ‘caverna’, e a de Nietzsche, na medida em que “descarna” a escrita filosófica, dissolvendo nela “o excesso de abstracção”, e aproximando-a da escrita literária: “o que interessaria a Pascoaes é essa aprendizagem fundamental da humanidade, que obriga o homem a “readaptar constantemente o seu projecto à dureza da prática” (Pascoaes, 1987: XIII-XIV).

Tal ensinamento nos deve fazer regressar a Ovídio e às suas *Metamorfoses*. O que interessa a Pascoaes (para quem a permanência se transforma em viagem), é talvez o mesmo processo que interessa Ovídio, nas *Metamorfoses*: a busca de uma identidade perante um real que muda constantemente, composto por “formas mudadas em novos corpos”, na expressão de Ovídio. As *Metamorfoses* têm uma dimensão filosófica que falta à anterior poesia erótica do escritor, sobretudo porque colocam num “patamar de verdade” um universo aparentemente ficcional, “em que corpos mudam de natureza e de forma, e se transformam em pedras, fontes, rios, estrelas e muitas outras coisas” (Alberto, 2010: 13 e 17). Há pois que voltar ao texto de Ovídio para

entender melhor Pascoaes (com os seus demónios, espetros, demónios e marânus). É preciso entendê-los a meio da moldura, sempre na praia ou na ponte, na fronteira indefinida que define os que por ela passam. Compreende-se assim melhor que o livro de Ovídio tenha servido de catalisador para a poesia de Pascoaes. São incisivos os primeiros versos do Prólogo das *Metamorfoses* de Ovídio, não só em relação à novidade do tema (“de formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho a falar”), como em relação à duplicidade das suas intenções retóricas: o autor escreve como sujeito simultaneamente ativo e passivo (“ó deuses, inspirai a minha empresa, pois vós a mudastes também”), e dirige a narrativa do universal para o particular (“e conduzi ininterrupto o meu canto, desde a origem primordial do mundo até aos meus dias”), parecendo assim conciliar dois públicos distintos, os outros e ele próprio...² Estes versos de Ovídio lembram por antecipação aquele parágrafo de Pascoaes que diz: “O dia em que eu renasci é o único facto curioso da minha história em mil volumes, que principia na Nebulosa e findará no Terramoto Universal” (Pascoaes, 1987: 15). E adequam-se ao modelo de um discípulo que oscilava também entre escolas e entre lugares, o social e o íntimo, o nacional e o universal. Paulo Farmhouse Alberto sublinha nas *Metamorfoses* de Ovídio essa questão da fluência, desde logo naqueles versos iniciais (“perpetuum [...] carmen”) que anunciam um poema contínuo, o encadeamento tecido (“deducite”) das partes no todo, “como se o próprio texto se fosse metamorfoseando” ao ser entrelaçado (Alberto, 2010: 18). Isso se vê claramente em Pascoaes, e muito particularmente em *Bailado*: “Sou todas as cousas e todas as criaturas. Eu, na verdade, não sou eu: sou o Chico Nozes e o seu remorso vagabundo; o Chichilro carcereiro e os presos da cadeia, o ladrão, o assassino; sou a Gravuna e a sua fome; sou o Gesso a pedir esmola para as alminhas do Purgatório; sou a Beatriz e a sua morte na flor da idade; sou o Silvino e a sua loucura primaveril e sou a procissão de Quinta-Feira Santa de Trevas... e aquela nuvem ao pôr do sol, e aquele pinheiro abstracto e solitário; e aquela árvore desgrenhada, ao vento, como as tranças da Aflição” (Pascoaes, 1987: 5).

Há pelo menos uma menção de Pascoaes a Ovídio, em textos poéticos. Aquela em que ele faz referência a um mesmo sol de Inverno que ilumina uma criança morta de fome no século XX e um mundo atemporal “onde Buda caiu e onde tu bebeste/ O

² Ovídio, 2010: 35. “In noua fert animus, mutatas dicere formas/ Corpora; di, coeptis (nam uos mutasti et illa)/ Aspirate meis primaque ab origine mundi/ Ad mea perpetuum deducite tempora carmen” (cf. comentários de Alberto, 2010: 14).

copo de cicuta, ó Sócrates divino;/ Onde tu foste, Horácio, um vate libertino./ Onde tu, Vítor Hugo, encontraste um presídio/ E onde por amor foi desterrado Ovídio!” (Pascoaes, s.d.: 60). A pena que condenou Ovídio teria sido a de *majestas* (atentado contra a pessoa do *princeps*), mas, ressalve-se o paralelismo entre os vários protagonistas da História e da Literatura: Cristo, Buda, Vitor Hugo, Ovídio: é elevado o conceito em que pascoaes tinha o poeta das *Metamorfoses*. Poderíamos sublinhar também a semelhança entre Pascoaes e Ovídio de algumas temáticas, sobretudo com as obras do desterro, *Tristia*, a saudade de uma pátria perdida ou de uma infância passada, a subtil denúncia do poder autocrático. A questão porém é saber aqui em que medida Ovídio traçou um diálogo possível entre Pascoaes e Sophia, numa audível naquela manhã de 1933, ainda que Ovídio fosse somente um pretexto para falar de coisas muito antigas: aquela permanente reconstrução do “sentido de si” que tenta compensar a permanente erosão e reformulação do corpo e do espírito. Viagem iniciática e programática que se desenha entre a flexível verticalidade humana e o ritmo animal sob a qual a verticalidade se equilibra. Viagem que pressupõe a capacidade de sermos o que não julgávamos poder ser: animais, homens e deuses. Poder prodigioso de animação, de personificação, literal e literária.

Escreveria Pascoaes: “O nome transfigura as coisas. O sonho humano alastra, como seria o Mundo sem esta máscara que lhe pusemos no rosto? Sem esta mentira que lhe introduzimos no coração? E que seria o homem despido do seu nome, na sua nudez absoluta? Conhecemos apenas as palavras, borboletas que vêm de dentro pousar um instante na boca das caveiras [...] Que sei eu de mim? Apenas o meu nome. O meu nome? Não! O nome que me deram... Nós e o Mundo somos palavras e palavras... A Natureza converteu-se numa obra de retórica. É um discurso de Cícero, uma ode de Horácio” (Pascoaes, 1987: 30-1). E continua Pascoaes: “Mas tiremos o nome às cousas. Que resta? O incompreensível, o absurdo. O seu nome é a mentira que lhes dá vida e existência, o vácuo em que elas tomam corpo e actividade” (Pascoaes, 2011: 31). Disse “absurdo”, porque o absurdo da palavra é a forma de Pascoaes declarar a importância das coisas. A poesia não é literatice. Parafraseando o próprio Pascoaes e revendo nelas a noção de Poesia enunciada por Sophia, se dirá que o verdadeiro assunto dos livros de Pascoaes, e não só d’*O Homem Universal*, “é o drama da vida e o seu actor. O drama cria o actor” (Pascoaes, 1993: 5).

Nos mitos narrados por Ovídio, há uma impulsividade que leva os protagonistas à *hybris*: aspiram a ser mais do que são. Também Pascoaes deteta um movimento de

ascensão em toda a matéria: tudo tenderia a elevar-se, a equilibrar-se instável em busca da luz, não havendo nesse movimento universal contradição com o particular. Escreve Pascoaes em *O Homem Universal*: “O homem é um novo meio genésico, um processo de transição para outro plano da vida ou de metamorfose electiva. A vida, subindo do vegetal ao espiritual, passando pelo animal, projecta três aparições, mas conserva-se oculta e misteriosa, a rir-se de todos os sábios e filósofos, desde os de Atenas aos de Viena e Viana” (Pascoaes, 1993: 47). Mas paralelamente toda a elevação é possibilitada somente por um reconhecimento da nossa horizontalidade primária, aquela que nos faz iguais. Poucas linhas depois, Pascoaes escreve também: “No Princípio era o Desejo’ (Verbo Escuro). E o desejo de ser é ser, porque o desejo sabe criar o desejado. A alma criou o corpo, para nele continuar a desejar material e moralmente, para se conservar e aperfeiçoar. Fazer das tripas coração é o máximo do nosso esforço. Que subida! A alma é sensual e quente, casta e luminosa, erótica e mística, pagã e cristã” (Pascoaes, 1993: 49-50). Aquela invocação, bem como a narrativa *ab ovo*, sobre o princípio do mundo, tem algo de épico, dramático e narrativo, no sentido em que *A Teoria do Romance* (1920), de Georg Lukács, entendeu a epopeia, a tragédia e o romance, *grosso modo*, como géneros explicativo, agónico ou fraturante, pedindo protagonistas que respetivamente conciliam, ponderam ou opõem o interesse social ao interesse individual. Apesar de estar subjacente na obra de Lukács uma perspetiva histórica, ressalve-se o facto de estes géneros, ainda segundo Lukács, poderem coexistir no mesmo tempo e até na mesma obra. Creio que não será preciso esperar pela *Divina Comédia* de Dante para o demonstrar e que as *Metamorfoses* de Ovídio têm, sob muitos aspetos, ainda que dispersos os protagonistas pelas várias fábulas, uma idêntica possibilidade de serem lidas como um mundo romanesco – em que a Humanidade segue desorientada em busca de sentido para o mundo em mutação – e um mundo épico, onde desde o início se enuncia a origem e as idades do cosmos, como se de uma microestrutura mítica se tratasse. Depois da proposição, segue-se precisamente esta narração do início do mundo e das suas variadas fases – “Antes do mar e das terras e do céu, que tudo cobre,/ um só era o aspecto da natureza no orbe inteiro:/ Caos lhe chamaram. Era uma massa informe e confusa,/ nada a não ser um peso inerte, nela amontoando-se/ as sementes discordantes de coisas desconexas” e “Nada conservava a sua forma” (Ovídio, 2010: 35)... Tememos ler demasiadas semelhanças desse texto com o discurso do “Espetro montanhês”, em *Marânus*, de Teixeira de Pascoaes: “No

Princípio era a Sombra, etéreo Fumo,/ Indefinida Chama adormecida:/ Aparência de morte e de silêncio,/ mas escondendo a aparição da vida” (Pascoaes, 1990: 45)... Não podemos deixar de sublinhar esta comum referência mítica a um *Fiat Lux!* Estrelas criadas, em Ovídio, por “um deus, ou a natureza já mais benigna”, “um deus, quem quer que ele fosse” (Ovídio, 2010: 35-6). Em Pascoaes, as estrelas são seres personificados, sem identificado criador: nasceram, “como nascem/ as lágrimas do nosso coração”, ressuscitam, transformam-se, “são princípios e fins de encarnações/ do imenso Verbo azul!” (cf. Pascoaes, 1990: 45)... É de um drama verbal, performativo, que nascem os sentidos, pelo menos a visão e a audição: “E o frio triste disse ao fogo: *apaga-te!*/ E o mesmo disse à luz a sombra escura./ E ao coração do mundo desce o fogo/ E a luz subiu aos olhos da criatura./ Beijando-a, o som, quimérico, lhe disse:/ *Em ti eu quero ouvir-me!* E por encanto,/ os primeiros ouvidos se inundaram/ de som, que é luz ouvida, etéreo canto” (Ibid: 46). É a luz que acende Deus, finalidade última da criação: “Para acender, além de tudo, além,/ maravilhas de luz, visões de Deus.../ Assim, a alma humana foi criada!” (Pascoaes, 1990: 46).

Também poderíamos ver em todo o Livro I da obra de Ovídio uma maturação do ser humano, ainda que mais demoradamente relatada e distribuída pelas idades do Ouro (todavia sem leis e livre vontade), da Prata (da variedade das estações do ano e conseqüentemente o nascimento do desejo e da saciedade), e do Ferro (idade da agricultura e da guerra por semelhante disputa da propriedade). Júpiter acaba por transformar Licaón e a Humanidade em lobos. Júpiter retira-lhes a fala e uivam...Em Pascoaes é guerra é teológica, mas igualmente regressiva no que ao progresso da humanidade diz respeito. Agora o homem, “criatura e criador”, é capaz de ouvir a voz de Deus: “Na tua consciência, em puro amor,/ Existirei por toda a eternidade!”. Mas possuidores agora de sentidos, há homens que julgaram essa voz dimanada de fora: “não sabiam que o reino espiritual/ pertence à mesma ignota natureza/ das cousas, só mais belo e mais perfeito”. Não compreendem a (re)ligação entre o que está fora e o que está dentro de nós, e por isso guerreiam. Pelo contrário: o que sabem os homens que “adoram a Deus intimamente” (Pascoaes, 1990: 46-7) é o que aprenderá depois Marânus. Como se não tivesse nascido do ventre de uma mulher, sentia-se-á descendente da fonte, da estrela. O capítulo seguinte começa precisamente com esse sentido da vida (re)descoberto: que é essencialmente uma interseção do sagrado com o profano, e a capacidade de ver num o outro: “O nosso velho mundo-criatura/

era um mundo-criador; o ser humano/ um ser divino, e a terra, ingrata e dura,/ um céu verde, de flores esmaltado” (Pascoaes, 1990: 51).

Presente em *Marânus*, e diluída no pensamento de Pascoaes, há a mesma lição que se pode ler em Ovídio: a linguagem não tem só um nível de leitura, o literal, mas também o figurado, o metafórico. A história de Deucalião e Pirra, esposa de Deucalião, é, a meu ver, sobre a possibilidade de ler duas coisas distintas a partir das mesmas palavras. Tendo a humanidade sido castigada pelo dilúvio, Thémis, a deusa da Justiça, lhes deu por conselho para terem descendência: “Lançai para trás das costas os ossos da grande mãe”. E Pirra se insurge contra o sacrilégio de lançar para trás das costas os ossos da sua própria mãe. “Cada um vai remoendo e relembrando um ao outro as palavras do oráculo”, mas é Deucalião que resolve o enigma da linguagem divina: a grande mãe é a terra, mãe de todos os seres; e os seus ossos são as pedras, parte mais dura do seu corpo. E das pedras assim lançadas se refez a Humanidade. Também a presença e a fala do “Verbo iluminado” podem ser lidas como a explicação, em *Marânus*, desse duplo sentido da palavra. Também a palavra tem um lado de fora, o dos sentidos (feito de mancha e de som) e um lado de dentro, consciência do íntimo e da sobreposição do espiritual ao material, do metafísico ao físico.

Ao sublinhar a continuidade entre a Ciência (leitura do material) e a Poesia (leitura do espiritual), Pascoaes parece até dialogar com a metáfora de Thémis e o relato de Ovídio, ainda que só apareça uma referência sua à *Natura Rerum*, de Lucrécio: “É a missão do poeta o ser eleito da terra. Que mistério este poder que ela teve de alcançar a forma humana, a consciência, a autocontemplação! Se a terra é nossa mãe, é claro que está presente nos filhos. A nossa carne é a sua carne, a nossa alma a sua alma. E quem diz terra diz Universo. Tocam-na todas as estrelas, com a ponta dos seus dedos cintilantes, banham-na todos os mares do Infinito, semeados de ilhas de ouro” (Pascoaes, 1993: 15-6).

Também no texto de Ovídio se progride errando. A Idade do Ouro não conhece a livre vontade, mas a Idade do Ferro trouxe a agricultura; Licaón deixa de poder falar e fica reduzido ao uivo do lobo, mas a Deucalião é reconcedida um dom que redime Licaón; fala a deusa como se pedisse um sacrilégio, mas é a consciência da duplicidade da linguagem que permite a Deucalião ler as palavras da deusa; é Apolo responsável pela morte da serpente enroscada na montanha, mas revela a fragilidade do seu arco diante de Dafne; Júpiter perderá Io, transformada em vitelo e Io se verá

impossibilitada de falar, como Licaón, mas tentará fugir à vigilância de Argo escrevendo o seu nome com o casco; e se vem depois a falar da origem da flauta, inventada por Pã mas nascida de um equívoco...

A complexa estrutura narrativa das *Metamorfoses* permitiu frequentemente lê-las como uma apologia da arte, do pensamento metafórico, sinestésico ou metonímico. O epílogo reforça essa imortalidade pela escrita que se vai formando a partir do episódio de Io, que, muda, fala escrevendo: “Não palavras, mas letras, que traçou no pó com o casco, fazem a triste revelação da transformação do seu corpo” (Ovídio, 2010: 53). As *Metamorfoses* serviram de argumento aos poetas para exercitarem os seus dotes comparatísticos entre as artes: a transformação de uma pintura num poema, de um poema numa prosódia melódica. Ovídio ensina a ler as transformações do corpo e do “sentido de si”. Sancionou com o rótulo da canonicidade clássica muitas provocações morais, literárias e retóricas. Ensinou a ver.

– “A terra se desvenda verso a verso/ Seu rosto é de pinhais sombras e mágoas/ Aqui o puro emergir: luas e águas/ E o antigo tempo irmão do universo”: assim Sophia de Mello Breyner descreveu Pascoaes, muitos, muitos anos depois (Andresen, 2011: 721). Há ainda nestes versos que descrevem Pascoaes (descrevem o Poeta ou o solar?) qualquer coisa de Níobe, ninfa transformada em fonte, em versão adaptada de Ovídio, poema que Sophia tinha descrito ainda muito jovem, quando entrou no solar de Pascoaes.

A mesma mágoa transmitida, a mesma aceitação do tempo que nos vai matando. E ainda a mesma lembrança das ondas e do mar na pedra, e a mesma presença do vento que bate em vão no granito: “Os cabelos embora o vento passe/ Já não se agitam leves [...]/ Mas os olhos de pedra não esquecem./ Subindo do seu corpo arrefecido/ Lágrimas lentas rolam pela face,/ Lentas rolam, embora o tempo passe.” (*Ibid*: 50)... Ovídio os invade e une.

Referências Bibliográficas

- ALBERTO, Paulo Farmhouse (2010). *Metamorfoses* [de Ovídio], Lisboa, Cotovia.
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2011). *Obra Poética*, ed. Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Caminho.
COUTINHO, Jorge (1995). *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes. Estudo hermenêutico e crítico*, Braga, Faculdade de Filosofia da UCP.
LUKÁCS, Georg (s.d.). *A Teoria do Romance*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Presença.
OVÍDIO (2010). *Metamorfoses*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia
PASCOAES, Teixeira de (1987). *O Bailado*, introd. Alfredo Margarido, Lisboa, Assírio e Alvim.
PASCOAES, Teixeira de (1990). *Marânus*, pref. Eduardo Lourenço, Lisboa, Assírio e Alvim.
PASCOAES, Teixeira de (1993). *O Homem Universal e outros Escritos*, ed. Pinharanda Gomes, Lisboa,

Assírio e Alvim.

PASCOAES, Teixeira de (s.d.). Poesia. *Obras Completas de...*, vol. II, ed. Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Bertrand.

TAVARES, Miguel Sousa (2001). *Não te deixarei morrer*, David Crockett, Lisboa, Oficina do Livro.

VASCONCELOS, Maria da Glória Teixeira de (1996). *Olhando para trás vejo Pascoaes*, pref. António Cândido Franco, Lisboa, Assírio e Alvim [ed. pr. 1971]

“NA MÃO DE DEUS”: QUENTAL E UNAMUNO

Manuel Lázaro

Universidade Católica Portuguesa/ Faculdade de Teologia
Rua Diogo de Botelho, 1327, 4169-005 Porto - Portugal
351) 226 196 200 | mpulido@porto.ucp.pt

Resumo: Na Revista *A Águia* (1 de Janeiro de 1911) Miguel de Unamuno publicou um soneto datado no dia 19 de Setembro de 1910. Um breve soneto que inicia com uma referência ao soneto de Antero de Quental “Na mão de Deus”. Pretendemos fazer um breve análise comparativo dos dois poemas e a relação entre poesia e filosofia, palavra e ideia e o lugar religioso como espaço privilegiado dum filosofar poético libertador: “Dorme o teu sono, coração liberto” (Quental), “libre de la losa del pensamiento” (Unamuno).

Palavras chave: Antero Quental, Miguel de Unamuno, Sonetos.

Abstract: Miguel Unamuno published in Journal *A Águia* (January 1th, 1911) a sonnet dated in September 19th, 1910. This sonnet start with a reference to the Antero Quental’s sonnet titled “Na mão de Deus”. We can to do a comparative analyse between both sonnets and the relationship poesy-philosophy and word-idea. Also we can show that the religious space is a privileged space to do a liberating poetic-philosophy: “Dorme o teu sono, coração liberto” (Quental), “libre de la losa del pensamiento” (Unamuno).

Key words: Antero Quental, Miguel de Unamuno, Sonnets.

Na mão de Deus, na sua mão direita

ANTERO DE QUENTAL

Cuando Señor nos besas con tu beso
que nos quita el aliento, el de la muerte,
el corazón bajo el aprieto fuerte
de tu mano derecha queda opreso.

I¹ en tu izquierda, rendida por su peso
quedando la cabeza, á que revierte
el sueño eterno, aun lucha por cojerte
al disiparse su angustiado seso.

Al corazón sobre tu pecho pones
y como en dulce cuna allí reposa
lejos del recio mar de las pasiones,

mientras la mente libre de la losa
del pensamiento, fuente de ilusiones,
duerme al sol en tu mano poderosa

19-IX-10

Com data 19 de Setembro de 1910 aparecia publicado um soneto do pensador (filósofo, poeta, humanista, filólogo, professor...) Miguel de Unamuno, na revista *A Águia*. Era o primeiro número do ano 1911, dia 1 de Janeiro². O Soneto aparece junto a um artigo sobre o “Natal e novo ano” de Leonardo Coimbra (aliás uma pequena escrita digna de estudo).

No início do soneto, na margem direita uma frase: “Na mão de Deus, na sua mão direita”. Quental. O soneto de Unamuno intitula-se: “En la mano de Dios”. O Soneto esta dentro do poemário *Rosario de sonetos líricos*³. Trata-se do soneto LXXVI, no livro aparece com as indicações de lugar e data: S. 17 X 10 (Salamanca, 17 de Outubro de 1910). A questão da data é entendido pelos especialistas como uma forma de articulação “paratextual”⁴, como os títulos. Assim o título do Poema não é colocado ao acaso. E isto não só porque faz referência ao poema de Quental – esta matéria abordar-se-á mais tarde. Neste segundo poemário praticamente em quase todos os poemas os títulos “constituem um sintagma ‘paratextual’ presente em todos os sonetos”⁵.

¹ Aparece “I” quando em castelhano é “Y” e assim esta escrito no original.

² M. DE UNAMUNO, “Soneto”, *A Águia*, N.º 3 1ª Série, 1 de Janeiro de 1911

³ M. DE UNAMUNO, *Rosario de sonetos líricos*, Imprenta Española, Madrid, s.a. [1911 ?], pp. 160-161.

⁴ J. G. MAESTRO, “Polifonía y transtextualidad en *Rosario de sonetos líricos* de Unamuno”, *Archivum*, 41-42 (1991-1992) 213.

⁵ *Ibid.*, 210.

Os sonetos de Unamuno inspiram-se, frequentemente, com a citação. Constitui um “pre-texto” a partir do qual construi-lo. O que pretende Unamuno, quando compõe nesse momento os sonetos, como ele afirma, não é desenvolver ou condensar um pensamento ou uma sensação, mas desenvolver um hendecassílabo, uma frase da qual gosta. A uma intervenção que não tanto do azar, ou do acaso e do irracional, mas uma oportunidade onde inicia-se um jogo criativo, onde a lógica do linguagem impõe-se a vontade. Para Unamuno isto é um factor social⁶. O soneto possui um contexto de inspiração externa modelada quer na mente do poeta Unamuno, quer no modelo lógico-normativo e social da própria linguagem poética. Por tanto existe uma mistura de inspiração a partir do pensamento alheio, e de aplicação diligente e esforço na composição poética. Prova disso é a utilização da sobreposição na composição dos versos⁷.

O ânimo poético de Unamuno é aquele do espírito do pensador que necessita expressar-se. Trata-se dum poeta do pensamento, dum pensador do homem. Deste modo, pode se ler a conformação poética clássica dos sonetos, com frequência interpretada como uma forma intencionada de “antimodernismo” e de procura dos sonetos barroquistas⁸. O “poeta das ideias” parece obscurecer a poesia das formas. Além do debate filológico sobre as formas, é importante reparar na revitalização do espaço da poesia unamuniana no conjunto da sua obra para o próprio entendimento das “ideias” em elas expostas. Unamuno é um pensador e poeta⁹ que se afasta dos excessos do esteticismo “cosmético”, do preciosismo estético, da poética da *arte pela arte*¹⁰; mas que procura na contemplação da realidade a metáfora do interior do

⁶ En su artículo “El desinterés existencial”, publicado no diário de Buenos Aires *La Nación* (3-III-1911), Unamuno escreve: “desde hace algunos meses me ha dado por escribir sonetos y la mayor parte de ellos los escribo no para desarrollar o condensar un pensamiento o una sensación, sino para desarrollar un endecasílabo, una frase que me gusta. Así, leyendo en Shakespeare: «silent thought» se me ocurrió este endecasílabo: «el dulce y silencioso pensamiento», y creí que era un buen germen de todo un soneto. Y muchas veces cuando escribo el primer verso no sé lo que voy a decir en el segundo. A lo que ayuda la rima, a la que tanto he desdeñado, pero con la que empiezo a congraciarme. Porque la rima... es una fuente de asociación de ideas, y una fuente que no depende de la voluntad. Es el lenguaje que se nos impone; es algo social; algo objetivo”. Cf. M. GARCÍA, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos no incluidos en sus libros*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1954, pp. 172 ss; F. YNDURAIN, “Unamuno en su poética y como poeta”, in ID., *Estudios de crítica literaria*, Gredos, Madrid 1969, p. 80.

⁷ J. CHICHARRO, “El arte de Unamuno en el Rosario de sonetos líricos”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 10 (1960) 38.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ Cf. J. M. VALVERDE, “Notas sobre la poesía de Unamuno”, en *Primeras jornadas de lengua y literatura Hispano-americana II*, Acta Salmaticensia Salamanca 1956.

¹⁰ F. J. ESCOBAR, “«Minerva y el águila de Patmos». Tradición clásica y referentes simbólicos en la obra poética de Miguel de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 45 (2008) 14.

homem¹¹. A poesia é a forma onde melhor se exprime a profundidade da alma na sua complexidade, na vontade criativa atenuada pela lógica normativa e social da rima do soneto. A vontade unamuniana é uma faculdade, mas também é uma força apetitiva subadjacente o mundo fenoménico. A poesia representa em certa medida a luta que Unamuno observa entre vontade e razão. “O que de imediato surpreende, neste *corpus* literário, – afirma Isilda Leitão sobre o poemário *Rosario de sonetos líricos* – é o antidogmatismo, o espírito aberto e heterodoxo, o fecundo e permanente diálogo interior, diálogo feito de tensões, de antagonismos, de complementaridades; surpreende a constante tensão e complementaridade de forças agónicas, agonismo mantido até ao final, sem síntese final”¹². Uma confrontação da qual nasce a fé que postula a existência num Deus imortalizador¹³.

A forma rítmica rende lógica a força da vontade, mas não anula a inspiração do autor. E o primeiro verso da poesia “Não mão de Deus” torna-se inspiração. E isto não é esquisito, nem invulgar, em quanto que Antero de Quental é o autor português mais citado por Unamuno¹⁴ e Portugal é – além de uma terra querida e tratada¹⁵, Espinho singularmente¹⁶ – um lugar onde compor poesias¹⁷. Ele interessou-se especialmente pelos *Sonetos* anteriores¹⁸, porquanto Antero de Quental é “el gran poeta portugués, el más intenso acaso de cuantos la Península ha producido en el pasado siglo...”¹⁹.

¹¹ “El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés” (Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, I, ed. M. GARCÍA, Escelicer, Madrid 1966, p. 496)

¹² I. R. LEITÃO, “Asas terrestres e asas aéreas no imaginário poético de Antero de Quental e Miguel de Unamuno”, in Á. MARCOS DE DIOS (ed.), *Aula Ibérica*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2008, p. 469. A autora tem apresentado a sua tese de doutoramento sobre o tema: *Antero de Quental e Miguel de Unamuno, As Imortais Contradições*, Universidad de Barcelona, Barcelona 2004.

¹³ M. SECCHI, “La filosofía de Unamuno. Implicaciones y derivaciones místicas”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 45 (1998) 81-94. “La lucha interna en la conciencia, entre la razón que niega cualquier anhelo de inmortalidad del alma y la voluntad que aspira a la inmortalidad, constituye el punto central de la filosofía unamuniana” (p. 82).

¹⁴ Á. MARCOS DE DIOS, “Muerte e inmortalidad en Antero Quental, según Unamuno”, in C. FLÓREZ, *Tu mano es mi destino. Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, p. 312.

¹⁵ Cf. M. DE UNAMUNO, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, ed. Á MARCOS DE DIOS, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, Paris 1985.

¹⁶ Lugar de veraneio de Miguel de Unamuno, como recuerda su nieta: “No sé las razones de elegir Becedas. Pero supongo que una fundamental sería la proximidad a Salamanca, lo mismo que en el caso de algunos pueblos portugueses –Figueira de Foz, Espinho– donde también veraneó, siempre acompañado de su mujer y sus hijos” (M^a C. DE UNAMUNO, “Don Miguel de Unamuno en mi recuerdo. Docencia y escuela”, *Didáctica (Lengua y Literatura)* 11 (1999) 262.

¹⁷ Cf. J. GARCÍA, *Unamuno y Portugal*, Gredos, Madrid 1971². Cf. M. DE FERDINANDY, “Unamuno y Portugal”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2 (1951) 111-131.

¹⁸ *Ibid.*, p. 312.

¹⁹ “Pero es mejor que no el que me oigáis a mí el que oigáis aquellos dos estupendos sonetos del gran poeta portugués, el más intenso acaso de cuantos la Península ha producido en el pasado siglo y tal vez en otros...”. M. DE UNAMUNO, *Tribuna Médica* (año III, núm. 13, febrero de 1909), citado em M. García, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, cit., p. 146.

Unamuno tem traduzido dois dos seus sonetos presentes em “Redenção” (I e II) e escrito o artigo: “Sobre una sentencia de Antero de Quental”²⁰. O poeta das Açores representava uma perfeição de expressão da tensão espiritual que Unamuno conseguia, aliás, através da narrativa. Em, Antero de Quental “poesia e filosofia – escreve Joaquim de Carvalho – compenetraram-se, assim, intimamente, e a compenetração, se por um lado conduz à interrogação sobre se a índole do génio anterior foi poética ou metafísica, por outro confere permanentemente atualidade à sua obra”²¹.

Todos estes elementos justificam os estudos realizados sobre ambos pensadores e mesmamente sobre a sua obra poética²². Alguns estudiosos assinalam a complexidade religiosa no período do fim do século XIX e inícios do século XX na Península Ibérica. A complexidade de respostas perante a modernidade a partir do espírito do catolicismo presente no fundo do pensamento. Concretizando, Steffen Dix, indica as posições de Antero de Quental e Miguel de Unamuno, nas suas formas, como paradigmas das relações dos intelectuais com a questão religiosa em Portugal e Espanha respectivamente, e que manifestam uma real e verdadeira tragédia perante a “perda” da religião na Península Ibérica²³.

A verdade é que Antero representa para Unamuno a trágica procura do infinito e da eternidade do homem²⁴, em tanto que “Antero ansiaba sobre todas las cosas la inmortalidad personal, y no la dilución en una Conciencia universal”²⁵, afirma o professor de Salamanca Ángel Marcos de Dios. Antero é “una de las almas más atormentadas por la sed de infinito, por el hambre de eternidad”²⁶, ao dizer de Unamuno. E ele conhece-lhe bem, as suas leituras são preferencialmente filosóficas e religiosas. As fontes (bíblicas e clássicas), os autores de temáticas religiosas (de Santo Agostinho até William James passando pelos místicos), os teólogos, especialmente protestantes (Lutero Loissy ou Schliermacher) e os “poetas preocupados pela existência desde um ponto de vista sobretudo escatológico”,

²⁰ M. DE UNAMUNO, *Obras Completas*, cit., IV, pp. 1326-1331.

²¹ J. DE CARVALHO, *Evolução espiritual de Antero e outros escritos*, Antília – Secretaria da Educação e Cultura – Angra do Heroísmo, Maia 1983, p. 9.

²² Cf. I. R. LEITÃO, “Asas terrestres e asas aéreas no imaginário poético de Antero...”, cit., pp. 495-505.

²³ S. DIX, “Miguel de Unamuno und Antero de Quental Iberische Religionskritik, einbrechende Moderne und die Tragik des Verlustes”, *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 59 (2007) 311-330.

²⁴ Cf. J. GARCÍA, “Unamuno y el sentimiento trágico de Antero de Quental”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 11 (1961) 27-65.

²⁵ Á. MARCOS DE DIOS, “Muerte e inmortalidad en Antero Quental, según Unamuno”, cit., p. 317.

²⁶ M. DE UNAMUNO, “Por tierras de Portugal y España”, *Obras Completas*, cit., I, p. 190.

destaca-se entre outros (Shakespeare, Thomson, Byron, Dante, Bécker, Machado...) Antero de Quental²⁷:

“El pobre Antero que acabó por suicidarse, es alma que puede ponerse junto a las de Thomson (el del siglo pasado), Sénancour, Leopardi, Kierkegaard y los más grandes desesperados... Quental ha sido una de las almas más atormentadas por la sed de infinito, por el hambre de la eternidad. Hay sonetos suyos que vivirán cuanto viva la memoria de las gentes, porque habrán de ser traducidos, más tarde o más temprano, a todas las lenguas de hombres atormentados por la mirada de la Esfinge”²⁸.

En la mano de Dios

Cuando Señor nos besas con tu beso
que nos quita el aliento, el de la muerte,
el corazón bajo el aprieto fuerte
de tu mano derecha queda opreso.

I en tu izquierda, rendida por su peso
quedando la cabeza, á que revierte
el sueño eterno, aun lucha por cojerte
al disiparse su angustiado seso.

Al corazón sobre tu pecho pones
y como en dulce cuna allí reposa
lejos del recio mar de las pasiones,

mientras la mente libre de la losa
del pensamiento, fuente de ilusiones,
duerme al sol en tu mano poderosa

Na mão de Deus

Na mão de Deus, na sua mão direita,
Descansou afinal meu coração.
Do palácio encantado da Ilusão
Desci a passo e passo a escada estreita

Como as flores mortais, como que se enfeita
A ignorância infantil, despojo vão,
Depus do Ideal e da Paixão
A forma transitória e imperfeita.

Como criança, em lóbrega jornada,
Que a mãe leva no colo agasalhada
E atravessa, sorrindo vagamente,

Selvas, mares, areias do deserto...
Dorme o teu sono, coração liberto,
Dorme na mão de Deus eternamente!

O soneto de Unamuno e livre da aquele de Quental, mas existe a partir da mão do soneto anterior. Elementos comuns aparecem de forma singular. Elementos vitais, existenciais que apenas com a poesia aparecem paradoxalmente em toda a sua e profunda extensão filosófica, porque a existência aparece de forma dramática e trágica, e quando é pensada por Unamuno, antes por Antero, expressa-se – si pretende ser libertadora – de forma poética. Neste sentido o ritmo – poético – do soneto outorga razão a aquilo que se apresenta ao homem nascido do romanticismo apenas na sua irracionalidade. E junto ao *logos* do ritmo poético, o ritmo é, também, cadência, propriamente ritmo, é música, canto. As trevas da existência nua pensada filosoficamente tornam-se luz na expressão da poesia. Assim as duas fases se

²⁷ M^a C. DE UNAMUNO, *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1991, p. 21.

²⁸ M. DE UNAMUNO, “Por tierras de Portugal y España”, *Obras Completas*, cit., I, p. 190.

concretizam em Antero, e também mais tarde, de outra forma, em Unamuno, como em outros autores²⁹.

Aparecem em verdade as afirmações do António Sérgio na introdução aos *Sonetos* do poeta português: “E um voo másculo; é um hino à luz; é o Antero filósofo e reformador social; é o Antero apóstolo e anunciador do futuro, o servidor da Justiça, o batalhador pelo Bem... Há pois um Antero lutuoso e túrbido, que é para o Antero apostólico, ascensional e apolíneo”³⁰. Dualidade existente em tudo homem que no romanticismo exacerba-se e em Antero – na sua obra – são “levadas ambas ao seu máximo grau”³¹. O paradoxal de Antero (dos sonetos anterianos³²) não é sino valentia – outra coisa diferente é a cordura existencial – de pensar na própria vida para além de si, olhar para inconsistência de si próprio como exemplo da perenidade do subjetivo, quando “o alvo do pensamento é o universalismo... Antero – afirma Joaquim de Carvalho – ultrapassou a vivência psicológica para se elevar a uma concepção universal da desvalia da própria existência”³³. Tal vez o seu impulso consiste em fugir dum *humanismo radical* que as vezes leva para si ao dizer de alguns: “Antero de Quental – afirmava J. Pabón – expõe a existência a sua, aquela do homem, aquela do quem vive no instante em Portugal, aliás a existência de Portugal... Trata-se a aproximação anteriana de um *Humanismo radical* ao dizer de alguns”³⁴.

Na mão de Deus é, tal vez, um soneto de compreensão mais do que evasão, onde coloca-se. Mais perto a contemplação que ao abatimento, assim, não é tal vez o fruto da contemplação abandonar-se nas mãos de Deus, o desejo de partir do efêmero para o universal, como dizia Teresa de Ávila?:

²⁹ Cf. L. R. DOS SANTOS, “Géneros flutuantes. Filosofia e poesia em Antero de Quental e Fernando Pessoa”, in P. CALAFATE – X. AGENJO – J. L. MORA, *Filosofía y literatura en la península ibérica. Respuestas a la crisis finisecular*. I Jornadas Luso-Espanholas de Filosofía, Lisboa, 26 y 27 de noviembre de 2009, Fundación Ignacio Larramendi – Centro de Filosofía da Universidade de Lisboa – Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid 2012, pp. 189-212.

³⁰ A. SÉRGIO, “Nota Preliminar do Organizador da presente edição”, in ANTERO DE QUENTAL, *Sonetos*, ed. A. SÉRGIO, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa 1972⁴, p. XIX. Sobre o tema cf. J. E. GUERREIRO, *A ideia da morte nos Sonetos de Antero de Quental*, dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura – Especialização em Literatura Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro 2008. Disponível em sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/280/.../TESE.pdf. Consultado o 25 de Fevereiro de 2015. Resumo publicado em J. E. GUERREIRO, “A ideia da morte nos Sonetos de Antero de Quental”, *Brotéria. Cristianismo e cultura*, 175 (2004) 273-288.

³¹ *Ibid.*, p. XX.

³² “Assim se dá normalmente conta da poesia de Antero, fazendo dela expressão duma meditação sobre os opostos comuns, ou melhor, sobre a trivialidade das oposições lexicais com pretensões ontológicas” (A. PIMENTA, “Antero de Quental: método paradoxal, pontual”, *Revista de Guimarães*, 102 (1992) 249-266).

³³ J. DE CARVALHO, *Evolução espiritual de Antero...*, cit., p. 9.

³⁴ J. PABÓN, *La Revolución portuguesa. I. De don Carlos a Sidonio Paes*, Espasa Calpe, Madrid 1941, I, pp. 10-14.

Muero sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero...

!Ay, que larga es esta vida,
qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que el alma está metida!
Solo esperar la salida
Me causa dolor tan fiero
Que muero porque no muero...

Com o soneto escrito em situação de contemplação, naquela “casa erma” onde, dez Antero, “Leio e penso – ou imagino que penso”³⁵. Soneto, então, de compreensão e de situação daquilo anelado pela reflexão filosófica: “Saibamos compreender a Morte, que é a única maneira de sabermos compreender a Vida e de sabermos viver”³⁶. Talvez tragédia de Antero, a compreensão filosófica exprime-se nele, mais abandonado à ideia com pretensão de verdade quando “por muito tempo... se exprimiu pela boca do poeta”³⁷. A morte não é nesta situação afastamento pelo pessimismo, é abandono do espírito libertado do sofrimento da existência, num momento onde o poeta chega onde o filósofo não chega, onde o filosofar deseja elevar-se. Ele assim o expressa nas linhas que precedem o soneto em carta a João de Deus (Vila do Conde, 29 de Julho de 1882)³⁸:

“E agora aí vai um soneto. Será talvez o primeiro de que gostes por mais alguma coisa que só pela forma.

O meu pessimismo tem-se desvanecido com esta vida contemplativa no meio da boa natureza. Reconheci que andar por toda a parte a proclamar, com voz lúgubre, que o mundo é vão, era ainda uma última vaidade... lá vai o soneto –“

Em Unamuno abandonar-se nas mãos de Deus é libertar-se do trágico da existência toda vez que a crença em Deus nascida da experiência do cristianismo nasce e cresce,

³⁵ A. DE QUENTAL, “À António de Azevedo, Vila do Conde (6 de Junho de 1885)”, *Anotações e comentários. Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, in *Obras completas, III. Filosofia*, ed. J. SERRÃO, Editorial Comunicação – Universidade dos Açores, Lisboa – Ponta Delgada, Azores, 1989 (1991), 217 (Cf. A. DE QUENTAL, *Cartas II 1881-1891*, in *Obras completas, VII. Cartas II*, ed. A. M. MARTINS, Editorial Comunicação – Universidade dos Açores, Lisboa – Ponta Delgada, Azores, 1989, carta 461, p. 741).

³⁶ A. DE QUENTAL, “Filosofia da morte”, *Textos II — 1887-[1885]*, in *Obras completas, III.*, cit, 79.

³⁷ A. DE QUENTAL, “À D. Carolina Michaëlis, Vila do Conde (7 de Agosto de 1885)”, *Anotações e comentários...*, cit., 217 (A. de Quental, *Cartas II 1881-1891*, cit., carta 465, p. 748).

³⁸ A. DE QUENTAL, *Cartas II 1881-1891*, cit., p. 391.

como em Tolstoi, na existência e não na doutrina³⁹, e na sua experiência existencial. Não podemos encerrar a experiência religiosa em categorias doutrinárias ou filosóficas⁴⁰, as crenças religiosas desde a experiência humana têm uma vocação de expressão poética, porém sejam profundamente filosóficas, não podem nem devem descansar em filosofia, sino dormir “en la mano de Dios”, “liberado de la losa del pensamiento”⁴¹.

A poesia expressa em Unamuno, como em Antero, o abandono místico: contemplativo em Antero (na altura mais vital), o sono místico, barroco “Y si la vida es sueño, ¡déjame soñarla inacabable!”⁴². E a mística embebida em poesia abrange cotas que as filosofias não compreendem. “O Deus da Humanidade – dez o Antero ensaísta – é o mesmo homem: e o seu Ideal, a religião da Vida”⁴³. Mas o Antero poeta, animado e não pessimista, pode dizer que “Depus do Ideal e da Paixão / A forma transitória e imperfeita”, pode abandonar-se no Deus do além, na sua mão direita. E pode inspirar a procura certa de Deus daquele que confessa: “Busqué muchos años a Dios por camino lógico y Dios se me deshizo en su idea. Con razonamientos y pruebas teológicas llegué a la idea de Dios, no a Dios mismo. Y Dios se me veló tras de las ideas que de Él logré, y quedé sin Dios”⁴⁴. E que libertado dessa lógica pode atingir a verdade metafísica da existência aquele Deus que oferece-lhe uma cálida mão. De paixões, de sonos..., mais de morte e sempre dos interrogantes filosóficos da existência da vida... de essas formas poderíamos ainda falar, mas agora e já nos confiamos “Na mão de Deus, na sua mão direita” (A. de Quental), na sua “mano poderosa” (Unamuno).

³⁹ A. HAMLING, “Tolstoi, Unamuno y existencialismo cristiano”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 38 (2003) 98.

⁴⁰ Rodrigo Segarra fez um listagem de categorização interpretativa dos historiadores sobre a conceição religiosa de Unamuno. R. SEGARRA, “Eso *Anthropos*. Claves para la comprensión de la fe en Miguel de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 30 (1995) 125-126.

⁴¹ “El cáncer de la Iglesia es el racionalismo, ese racionalismo contra el que no cesa de clamar. Ha querido hacer de la religión una filosofía”, escribe Unamuno en uno de sus ensayos. M. de UNAMUNO, *Obras Completas*, cit., III, pp. 859. Citado em M. GELABERT, “La fe que brota de la esperanza”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32 (1997) 104.

⁴² “Podemos acaso nosotros, pobres sueños soñadores, soñar lo que sea la vela del hombre en tu eterna vela, Dios nuestro? ¿No será la bondad resplandor de la vigilia en las oscuridades del sueño? ... Y si la vida es sueño, ¡déjame soñarla inacabable!”. (M. DE UNAMUNO, *Vida de D. Quijote y Sancho*, Espasa-Calpe, Madrid 1938, p. 345).

⁴³ A. DE QUENTAL, “A Bíblia de humanidade de Michelet. Ensaio crítico. 2º Artigo” publicado em *O Século XIX*, *Textos I – 1860 [1866]*, in *Obras completas*, III., cit, 17.

⁴⁴ M. DE UNAMUNO, *Tratado sobre el amor de Dios*, inédito, conservado na Casa-Museo Unamuno, 12.1.2/392 citado em M. SECCHI, “La filosofía de Unamuno. Implicaciones y derivaciones místicas”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 45 (1998) 88.

A POÉTICA FILOSÓFICA OU A FILOSOFIA POÉTICA? DE SOPHIA A JORGE DE SENA

Manuela Brito Martins

Universidade Católica Portuguesa/ Faculdade de Teologia

Rua Diogo de Botelho, 1327, 4169-005 Porto - Portugal

(351) 226 196 200 | mbmartins29@gmail.com

Resumo: Neste texto, iremos explorar os diversos elementos poéticos que se constroem na poesia de Sophia de Mello Breyner, mas que se podem também espelhar na poesia de Jorge de Sena.

Palavras-chave: Poesia, Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena.

Abstract: In this article, we will explore the various poetic elements that are constructed in the poetry of Sophia de Mello Breyner, but it can also mirror the poetry of Jorge de Sena.

Keywords: Poetry, Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena.

“Achas
Que deveria acontecer
Como outrora? Pois eles queriam fundar
Um reino da arte.....”
(Friedrich Hölderlin, *Hinos tardios*)

“Para [Hölderlin] pureza e beleza estão ligadas.
A sua poesia parte da imanência, mas essa imanência
está aberta à plenitude da transcendência”,
(Sophia M. Breyner Andresen, *Hölderlin ou o lugar do poeta*)

Ao Jorge, meu marido

A ars poetica e o mar das emoções

A obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) tem merecido, em Portugal, desde a última metade do século XX até aos inícios do século XXI, uma maior reflexão sobre a sua obra e, em particular, sobre a sua arte poética. Na verdade, é nos finais da década de 50 que a poesia de Sophia começará a ser entendida dentro do panorama literário português como integrando a geração de poetas que valorizam a expressão poética, dando plena cidadania à linguagem simbólica e imagética. A poesia de Sophia distingue-se, no entanto, por reatar temáticas e, *a fortiori*, uma poética, que se deixa embeber da literatura greco-latina clássica. O crítico literário e poeta, Fernando Guimarães, numa intervenção em mesa-redonda, em homenagem a Sophia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, afirma: “Qual era a situação da poesia nos anos 40 e 50? Duas grandes figuras se destacavam: Fernando Pessoa (cuja obra reunida começava a ser publicada nos anos 40) e Teixeira de Pascoaes. Mais perto, ficavam os poetas presencistas (ou que, de algum modo, passem pela Presença e dela se afastam, como Miguel Torga), os neo-realistas e, principiando a afirmar-se de um modo algo virulento, os surrealistas. Marginalmente – dado que assim o colocavam críticos e leitores mais ou menos apressados – aparecia Vitorino Nemésio com uma proposta marcada pela valorização da imagem e da metáfora que vinham entreabrir a expressão poética..... Linguagem e imaginação ...São estas as duas grandes referências expressivas, anunciadas pela poesia de Vitorino Nemésio, que se afirmam nos anos 40 e 50 e que a partir de Ruy Cinatti, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Sophia de M. B. Andresen e, de certo modo Carlos de Oliveira acabam por assumir”¹. Por sua vez o professor Óscar Lopes num brilhante e sugestivo estudo realizado sobre a literatura portuguesa do século XX, denunciava nos poetas da nova geração, pós Fernando Pessoa, numa linha eminentemente

¹ Fernando Guimarães, “Intervenções na mesa-redonda”, in *Estudos em Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen*. Org. Conselho Directivo da FLUP. Porto, Faculdade de Letras, 2005, pp. 71-72.

imagética e metafórica, a poesia de Sophia. A análise estrutural que Óscar Lopes efetua sobre a poesia andresiana é, simplesmente, reveladora dos seus polos temáticos mais significativos, que vão da poética da imagem à poética da metáfora².

Na verdade, quando lemos a poesia de Sophia, sentimos o quanto ela aspira reatar substancialmente com a mais antiga das tradições de produção *poiética*, filiando-se numa linha de continuidade com os mais representativos poetas da modernidade europeia que mantiveram esta ligação umbilical com a tradição clássica, sem que, no entanto, alguns dos poetas que Sophia nomeia ou escolhe, se deixem alinhar pela poética clássica grega. Por entre os poetas mais significativos deste pendor clássico são: Rilke, Goethe ou Hölderlin. Seguem-se outros, como Byron, Rimbaud e Lorca. De entre os nossos maiores poetas lusófonos que foram fonte de inspiração na sua obra, podemos referir: Camões, Sá de Miranda, Fernando Pessoa, Pascoaes, Cesário Verde, Rui Cinatti, Jorge de Sena, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Fernando Mendes Viana, e por último, Maria Natália Teotónio Pereira, poeta e ativista portuguesa, mas nascida no Brasil. Todos eles são nomeados, por entre os poetas lusófonos que são fonte de inspiração na sua obra. Nela figuram os nomes desses poetas, nos títulos dos seus poemas³, e outros ainda, como pretexto temático do poema⁴.

Relativamente ao poeta Hölderlin, Sophia dedica-lhe um pequeno ensaio, que escreve no *Jornal do Comércio*, em 1967, intitulado, “Hölderlin ou o lugar do poeta”, onde afirma: “A humanidade fabrica estruturas que a deserdam e a maior parte dos homens aceita esse roubo da sua herança considerando que ele faz parte do terrestre. Aceita a perda da sua pureza, a decadência do seu ser como um preço do estar na terra, como um imposto de habitação. Mas Hölderlin é um daqueles homens que afirma a santidade da criação, a dignidade do terrestre. Foi esta a lição que ele aprendeu com os Gregos e foi por isso que ele aprofundou e revolucionou toda a visão que a idade moderna tinha do mundo helénico. É por isso que W. Dilthey diz: «Hölderlin, por seu lado, cantava o ponto mais fundo da concepção grega do mundo: a ideia da afinidade entre natureza, homens, heróis e deuses.

² Óscar Lopes, *Os Sinais e os sentidos. Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa, Caminho, 1986, p. 107.

³ Vários são os poemas de Sophia, cujos nomes de poetas encabeçam os títulos: “Fernando Pessoa”, em *Musa*; “Fernando Pessoa” em *Livro Sexto*; “Fernando Pessoa ou o poeta em Lisboa”, “Cíclades, (evocando Fernando Pessoa)” e “Pascoaes” em *O Nome das coisas*; “Cesário Verde” em *Ilhas*; “Camões e a tença”, em *Dual*; “Gruta de Camões”, em *Dia do mar*; “Dedicatória da terceira edição do Coral ao Ruy Cinatti”, em *Ilhas*; “Carta(s) a Jorge de Sena” em *Ilhas*; “Glosa de «So we’ll go no more a roving»”, em *Ilhas*; “Carta de Natal a Murilo Mendes”, em *O Nome das coisas*; “Manuel Bandeira”, em *Geografia*, “Túmulo de Lorca”, em *Geografia*; “Semi-Rimbaud”, em *Mar Novo*.

⁴ Damos alguns exemplos: “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, em *Dual*; “Retrato”, em *Ilhas*, poema dedicado a Lord Byron; “O poeta trágico”, em *Dual*, poema que tem como temática subjacente Homero; “Paráfrase” em *O Nome das Coisas*, poema que tem como mote: Hoemro; ;

Os helenos representam para ele a ideia da nossa interior comunidade de ser com a natureza»⁵. De facto, há na poesia de Sophia esta simbiose entre a natureza e o mundo que o Romantismo tanto prezava, trilhando, através da simbólica poética e imagética uma co-habitação que fazia partilhar todos os seres numa unidade consubstancial que só a poesia nos podia dar. Lemos no poema,

Habitação

Muito antes do chalet
Antes do prédio
Antes mesmo da antiga
Casa bela e grave
Antes de solares palácios e castelos
No princípio
A casa foi sagrada –
Isto é habitada
Não só por homens e por vivos
Mas também pelos mortos e por deuses

Isso depois foi saqueado
Tudo foi reordenado e dividido
Caminhamos no trilho
De elaboradas percas

Porém a poesia permanece
Como se a divisão não tivesse acontecido
Permanece mesmo muito depois de varrido
O sussurro de tílias junto à casa de infância⁶.

A poesia parece ter o poder de ser, por um lado, o lugar da habitação onde não há, nem divisão, nem separação. A habitação torna-se, portanto, no final do poema, a co-habitação, que a poesia restaura dando lugar ao ‘sem lugar’, onde a origem, a ordem e a não-divisão é restabelecida no próprio poema. Desta feita, a poesia faz permanecer e coabitar o mundo natural e o mundo humano, numa unidade, outrora dividida e separada, de que nos fala o início do poema. A poesia restabelece, assim, a unidade do mundo e da ordem dos seres e das coisas. Ela torna-se, portanto, o ‘topos’ da metamorfose e da provação, ou, melhor dito, da tentação (tentação tomada aqui no sentido grego e bíblico de “fazer a experiência

⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Hölderlin ou o lugar do poeta”, in *Jornal do Comércio* (Lisboa), 30-31 de dezembro de 1967, ano 115, p. 9.

⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética* III, p. 311.

de” que o verbo *peirazô* traduz na septuaginta), reatando e re-inventando um outro passado e um presente sem outros presente? É esta experiência probatória, que reconhece e vê tudo, segundo o prisma da ‘experiência’, quer dizer, da íntima emoção que o poeta experimenta quando escreve e o que escreve, recriando uma nova existência. É sobre ela que queremos aqui expor, tomando como referencial primeiro a relação entre a poesia e a filosofia poética. Para isso, iremos explorar os diversos elementos poéticos que se constroem na poesia de Sophia, mas que se podem também espelhar na poesia de Jorge de Sena.

A versão francesa de Sophia do poema “Gazela da Ibéria”

É, precisamente, desta experiência, no ato da escrita poética, que Sophia fala em carta a Jorge de Sena, para lhe manifestar o seu muito apreço pelas *Metamorfozes*, escritas em São Paulo, em Araraquara, e publicadas no Natal de 1963. Nessa carta, de abril-maio de 1964, Sophia manifesta o seu grande apreço, em particular, por um dos poemas de *Metamorfozes*, intitulado “Gazela da Ibéria”, e que Sophia traduziu para francês, permanecendo como inédito ainda hoje. Fui encontrar em estado de manuscrito com autógrafo de Sophia e com emendas do seu punho, essa versão francesa, na biblioteca pública municipal do Porto. Sophia descreve, nessa carta, o livro de poesias de Sena como sendo “extremamente denso, numa grande unidade, sem desigualdades, numa coesão tecida palavra a palavra”, afirmando de seguida: “É por isso difícil dizer o que prefiro: mas tenho uma especial simpatia pela “Gazela da Ibéria”⁷, que a poeta traduz, então, desta forma:

Versão francesa de Sophia

Jorge de Sena

La biche ibérique du VII ou VIII siècle A. C.
(British Museum):

Gazela da Ibéria

Sur trois pattes <posée*> /
Suspendue sur trois <pattes* >, car une des
quatre/
s’est perdue, voici qu’elle repose, toute en
bronze/
sur le piédestal discret du musée/
Elle dresse les oreilles, comme à l’écoute,
ses pieds/sont mouvement qui hésite
encore, tandis/ que vide et vague le regard
s’éloigne/
parmi les bruits flottants de la forêt./
Les arbres tombèrent il y a longtemps.

Suspensa nas três patas, porque se perdeu/
uma das quatro, eis que repousa brônzea/
no pedestal discreto do museu./

Ergue as orelhas, como à escuta, e os pés/
são o movimento que ainda hesita,
enquanto/
o vago olhar vazio se distrai/
entre os ruídos soltos da floresta./
Há muito as árvores caíram. Há/
perdidos tempos sem memória que/
morreram as aldeias nas montanhas/

⁷ Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena, correspondência 1959-1978. Lisboa, Guerra e Paz, 2006, p. 65.

Depuis/
des âges perdus et sans mémoire/
les villages sont morts sur les montagnes/
Et pierre après pierre se
fondirent<délayèrent> en elles./

Depuis longtemps, violé par les invasions/
Dans le sang, dans le feu, dans l'esclavage/
Ou seulement dans l'amour des hommes/
Qui arrivèrent sur des navires aux longues
rames/
Ce peuple – le quel? – s'est délayé
tranquille,/
Abandonnant les monts pour les vallées, les
forêts/ Pour les côtes où la mer haletait /
Dans les douces haies et sur les plages,/
Abandonnant les fontaines limpides pour
les fleuves/qui parmi la verdure s'en
allaient sinueux./ Depuis longtemps, mais
cette biche reste/
avec son museau fin, son torse lisse/
sa poitrine presque humaine. Fut-elle/
offerte à quelque dieu? Ou elle-même/
fut-elle la déesse qui recevait l'offrande?/
Ou fut-elle seulement la biche, l'idée/
l'idée pure de la biche ibérique?/
Sur trois pattes suspendue, elle se repose/⁸.

e pedra a pedra se deliram nelas./

Há muito tempo que esse povo – qual? –/
violado foi por invasões, e em sangue,/
em fogo e em escravidão ou só no amor/
dos homens que chegavam em navios/
de longos remos e altas velas pandas/
se dissolveu tranquilo, abandonando/
os montes pelos vales, a floresta/
pelas escarpas onde o mar arfava/
nas enseadas mansas e nas praias,/
e as fontes límpidas por rios que,/
entre a verdura, sinuosos iam./
Há muito, mas esta gazela resta,/
com seu focinho fino e o liso torso/
E o peito quase humano. Acaso foi/
a qualquer deus oferta? Ou ela mesma/
a deusa foi que oferenda recebia?/
Ou foi apenas a gazela, a ideia,/
a ideia de gazela ibérica?/
Suspensa nas três patas se repousa./

Jorge de Sena, Assis, s/d, 8/4/1961
Metamorfoses (ed. 1978), p. 63

A versão francesa do poema de Sena, realizada por Sophia, é uma tradução de verso para verso, com a intenção de manter a mesma estrutura do ritmo poético seniano. À fidelidade que caracteriza a estrutura ideal e formal de todo o poema, Sophia esforça-se por manter também uma fidelidade ao ritmo poético que o poema expressa. Os versos de Sena, escritos numa métrica de combinação heterométrica, em que se sucedem numa alternância que se processa entre o decassílabo, o hendecassílabo, e o dodecassílabo, serão mantidos na versão francesa. O 1º e o 5º verso são o exemplo de verso em dodecassílabo, já o 2º verso é hendecassílabo e o 3º em decassílabo. No entanto, o 1º verso, em língua francesa,

⁸ Versão francesa do poema de Jorge de Sena «Gazela da Ibéria», manuscrito autógrafo, com emendas da própria Sophia, que foi encontrado dentro da obra do poeta *Pedra filosofal*. É um texto manuscrito que apresenta frases riscadas, manifestando as “tentativas” que a poeta faz para encontrar a melhor solução para a tradução do poema. A versão está escrita numa folha A 4, com a tinta já desbotada e contendo manchas. Este poema de Sena publicou-se, pela primeira vez, em 1963: Jorge de Sena, *Metamorfoses, seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena*, com um posfácio e notas do autor. Lisboa, Livraria Morais Editora, 1963, pp. 17-20 (Morais Editora, 1978). Veja-se o anexo,1 no final deste artigo. A versão francesa foi amavelmente revista por Michel Dupuis, professor do Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain. Na versão francesa anotamos entre <> as palavras que por vezes têm dois possíveis significados, e deixámos o segundo significado entre os parênteses e ainda as palavras deixadas como primeiro esboço da versão de Sophia. O símbolo * expressa alguma divergência gramatical entre o texto português e a versão francesa. As frases que foram riscadas pela poeta não são aqui retomadas.

é o único em que Sophia não mantém o mesmo paralelismo silábico, em relação à versão original. Sophia faz uma quebra na 1ª estrofe, para reforçar a palavra que dá início à 2ª estrofe: “Suspendue sur les trois pattes, car une des quatre”, quando na versão original na 1ª estrofe temos: “Suspensa nas três patas, porque se perdeu”. Ela escolhe decididamente trocar e colocar no 2º verso, da versão francesa, o início do 1º verso de Sena, e fá-lo expressamente, porque lhe parece que, melodicamente, na versão francesa, essa tonalidade é mais forte no 2º verso: “Sur trois pattes posée/”. Esta é, praticamente, a maior e significativa alteração na versão francesa de Sophia.

Na verdade, tanto Sophia como Sena caracterizam-se por produzirem uma poesia com combinatória heterométrica, onde se sucedem versos, cuja estrutura, por vezes, destabiliza a sucessão do mesmo ritmo silábico de versos⁹. Daí que seja mais fácil a Sophia poder alterar e ajustar nesta combinatória heterométrica o ritmo linguístico e métrico que melhor se adequa, numa outra língua, que não a portuguesa.

O título que Sophia dá ao poema de Sena é ligeiramente diferente da versão portuguesa. Na versão portuguesa, o título é composto pelo substantivo gazela e pelo determinativo que especifica o lugar de onde é a gazela. É uma gazela da Ibéria como poderia ser da Alsácia ou de outro lugar. Na versão francesa o adjetivo ‘Ibérique’ reforça a tipologia dessa gazela. O poeta fala em exclusividade dessa gazela ibérica, e de tudo o que representa nela, esse ‘iberismo’.

Sena insiste, no final do poema, na noção de ideia. É ela que nos servirá de mote para explorar a relação e a partilha que vai da ideia filosófica à ideia poética ou da ideia poética à ideia filosófica¹⁰. De facto, todo o ato poético se define pela coloração da ideia que se urde através do jogo das palavras e das emoções. É daqui que nasce a íntima relação entre filosofia e poesia. Mas, como se compõe e se reproduz a ideia poética, em Sophia e em Sena? De facto, há uma diferença entre Sena e Sophia quanto à modelação poética da ideia nos dois poetas. Em Sena, a ideia é de natureza mais abstracta, enquanto que a de Sophia, é de natureza mais icónica e concreta. Sena persiste em «jogar» com a noção de ideia ao longo de todo o poema, pois são as sucessivas metamorfoses da visão, do olhar e do ‘idear’ que o trespassa. Em Sophia, o ponto de partida é da imagem para a ideia, já em

⁹ Amorim de Carvalho, na sua pequena obra, *Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa, Edições 70, 1974, pp. 144-145 fala expressamente da dificuldade de tradução do verso para verso, de uma língua para outra: “Na tradução do verso para verso o processo ideal, mas mais difícil, é manter a estrutura rítmica do original se se atinge deste modo tanto a fidelidade do pensamento como a da forma musical por que ele se exprimiu”.

¹⁰ Este vai e vem, entre ideia poética e ideia filosófica, é explorado sobretudo a partir da época do Romantismo, e no caso português, nos nossos autores do século XIX; veja-se: Leonel Ribeiro dos Santos, *Ideia poética e ideia filosófica. Sobre a relação entre poesia e filosofia na obra de Antero de Quental*, in *Philosophica* 9 (1997), pp. 95-121.

Sena, o ponto de partida é da ideia para a imagem. Talvez possamos esclarecer melhor esta diferença entre Sophia e Sena, tomando como ponto de partida a leitura platónica da poesia e da sua filosofia poética. Tornou-se um lugar-comum, na crítica moderna ao platonismo, em insistir sobre o conflito entre poesia e filosofia. A modernidade acentuou a sua visão parcial do platonismo, atribuindo a Platão a causa desse conflito¹¹. Estaria assim, portanto, na especulação platónica a causa da depreciação da poesia, na medida em que a filosofia é superior à arte poética. Esta crítica da modernidade assenta, essencialmente, numa leitura unilateral da arte poética platónica, que se limita a maior parte das vezes, única e exclusivamente, à *República*, onde a *mimêsis*¹², releva mais do plano da aparência do que da essência. Desta feita, a *mimêsis* está para o que é verosímil e a produção de simulacros (601 b 11), quanto a verdade está para a essência. Platão distingue duas formas da *lexis*: a *mimêsis* e a *diêgêsis*, ou seja, a narrativa (392 c – 394 c). No caso da simples *diêgêsis*, o narrador expõe unicamente os factos, enquanto na *mimêsis*, o imitador toma o lugar de outro, jogando por sua vez o papel de ator. “Ora identificar-se com o outro, quer pela palavra, quer pelo gesto não é imitar aquele ao qual se identifica? – Certamente. – Mas, neste caso, Homero e os outros poetas recorreram à imitação nas suas narrativas”¹³. Por esta razão, segundo Platão, a imitação é também ela uma narrativa, mas onde se configura o recurso a uma composição mais elaborada, acabando por constituir uma narrativa mais complexa, onde se conjuga a ficção (*muthologias*) e a poesia (*poiesis*) como formas próprias de imitação. Quando é que numa narrativa não há imitação? Precisamente, diz Platão, quando o poeta se retrai dos factos a narrar e se esconde por de toda a composição. Por isso, diz Platão: “Ao contrário, se o poeta não se escondesse, a

¹¹ Veja-se por exemplo, o caso de F. Nietzsche que critica, precisamente, o conflito entre poesia e filosofia em Platão, e denuncia a inferioridade da poesia face à filosofia. Cf. Nietzsche, *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes 1869-1872. Oeuvres philosophiques complètes*, vol. I. tome I. Paris, Gallimard, 1977, p. 488.

¹² A expressão *mimêsis* provém do verbo grego *miméomai*, que significa imitar por meio da pantomina e do representar. No étimo da palavra grega está o termo ‘mimos’, que significa imitador, que é uma espécie de actor; estes ‘mimos’ entravam geralmente no culto do deus Dionísio. O ‘mimo’ é uma espécie de actor que narra, canta e dança. Porém, na raiz da palavra está o verbo grego *muô*, donde deriva dois grupos de palavras: do primeiro derivam todas as palavras que se formam a partir deste verbo, que significa fechar; do segundo deriva todo o conjunto de palavras que provém do verbo *muéô*, que se forjou a partir do primeiro e que significa iniciar-se aos mistérios; daqui derivam as palavras *mustês* e *mustikós*. Cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris, Klincksieck, 1999, p. 728

¹³ Platão, *República* 393 c 5-6, p. 103. *Oeuvres complètes, La République*. Texte traduit par E. Chambrey, avec Introduction d’Auguste Diès. Paris. Les Belles lettres, 1959. Utilizamos a versão francesa porque é uma edição bilingue e podemos consultar o texto em grego. Isso não significa que não possamos consultar a tradução portuguesa. *República*. Introdução, tradução e notas de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

imitação estaria completamente ausente de toda a composição e de toda a narrativa”¹⁴. É precisamente neste preciso ponto, relativamente à imitação, que Aristóteles se afasta de Platão, na medida em que a *mimêsis* aristotélica está presente em todos os géneros de poesia¹⁵, quando para Platão, nem toda a poesia recorre à imitação. A poesia sem imitação é aquela onde o que é contado se identifica totalmente com os personagens narrados e sem distanciação do poeta em face da narrativa. A esta forma narrativa (*diêgêsis*) assiste uma forma inferior de poesia, porque ela subsiste sem imitação. Isto significa que o poeta neste tipo de poesia torna-se um relator, sem ser verdadeiramente um contador, que alterna aquilo que ele é e o que ele esconde, por detrás da alternância dos personagens. É esta imitação plena que caracteriza a poesia, trágica, lírica ou épica. Está, portanto, subjacente a esta concepção de imitação platónica, o desdobramento da ideia-imagem, e simultaneamente, a do eu e da retracção do eu do poeta, em favor de um outro. É precisamente aqui que a poesia de Sophia mantém um vínculo com a teoria da imitação platónica, na medida em que os dois elementos característicos da imitação estão presentes na sua poesia: a importância dada à representação icónica e a transferência do eu do poeta num eu que se distancia e se retrai, para dar lugar a um outro. A imitação é o paradigma do desdobramento da ideia.

A *República* expõe e prolonga para a arte poética o mesmo esquema triádico que Platão desenvolve no *Íon* (535 a) a respeito da teoria da interpretação, estabelecendo os três níveis hierárquicos, que fazem corresponder respetivamente ao rapsodo, ao poeta e ao divino, entendendo-se cada um deles segundo o poder da sua realização: o rapsodo, aquele que é um intérprete do intérprete, ou seja o do poeta, e este, por sua vez, o intérprete dos deuses. Este esquema mantém a fidelidade da tripartição, mas desta vez, aplicando-a à imitação: a *mimesis* enquanto produção de um objeto natural, a *mimesis* do demiurgo e a *mimesis* do pintor ou do poeta, cuja designação fundamental é a de ser um imitador, que representa não tanto aquilo que é a verdade essencial, mas a verdade da aparência. Há, por assim dizer, segundo Platão, uma diferença fundamental ao nível desta imitação que distingue a arte de imitar o verdadeiro, da arte de imitar a aparência. Mas em rigor, a imitação da aparência é a manifestação daquilo que se fabrica ao nível da cópia e da imagem, como desdobramento da ideia. O poeta torna-se assim o fabricante da aparência, cuja manifestação se dá pelo *eikôn* (601 b 3-5). O que nos interessa na leitura platónica

¹⁴ Platão, *República* 393 d, 11-12, p. 103

¹⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, I 1447 a 14-15, p.103. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, IBCM, 1986. Utilizamos, igualmente, a versão francesa bilingue: Aristote, *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris, Les Belles Lettres, 1952.

para a compreensão da importância da ideia e da sua cópia, enquanto imagem, é o que nos pode conduzir a uma melhor compreensão da importância da ideia usada na poesia de Sophia e de Sena. No poeta a imitação dá lugar a uma representação tal qual nos aparece e segundo a sua aparência, quer dizer, ela dá-se enquanto *eidôlon* (598 b). A *mimêsis* torna-se assim o lugar por excelência, onde a fabricação representativa torna-se fundamental, quer para o trabalho poético, quer para o trabalho filosófico. Neste sentido, a arte mimética (*mimêtikê technê*) de que nos fala o *Sofista*, 265 a, torna-se essencial. Platão distingue duas miméticas, uma sob uma forma mais abstracta, a *technê eikastiké* e a outra, a *technê phantastikê*. A primeira parece ser bem mais específica do idear filosófico, a segunda bem mais específica do idear poético. Neste sentido, parece pressupor-se que a mimesis poética admite um duplo sentido, tal como sugere Jean-François Mattéi:

“A imitação artística é, portanto, naturalmente equivocada: há, de um lado, uma imitação primeira que se alinha em relação à essência, e que, a este título, se dá como uma manifestação do ser e da verdade. Tal é a probabilidade da poesia superior que Platão identifica pura e simplesmente com a filosofia, que é de natureza icónica. Do outro lado, uma imitação segunda que reenvia unicamente às suas próprias produções sem se interessar na sua derivação, em relação ao verdadeiro”¹⁶.

É este duplo sentido que se encontra no poema de Sena, em particular nos dois penúltimos dísticos: “Ou foi apenas a gazela, a ideia,/a ideia de gazela ibérica?”. Para Sena a ideia, enquanto elemento mimético do poema transpõe para a imagem esculpida da gazela a ideia que representa a gazela em abstracto e constrói, *pari passu*, no poema, as ideias sucessivas e concretas da representação da ideia de gazela. Já na poesia de Sophia, é a partir da imagem dos seres e das coisas, ou seja, do *eikôn* ou do *eidôlon*, que o poema institui, no seu fim último, a ideia. Encontramos assim, nos dois poetas uma imagem invertida da ideia que a *mimêsis* discorre: em Sena partimos do abstracto para o concreto ao passo que em Sophia partimos do concreto para o abstracto. É esta inversão que suporta a fabricação do poema nos dois poetas. A Gazela da Ibéria serviu-nos unicamente de motivo para perceber melhor a idealização que cada um faz na sua poesia. Na verdade, Jorge de Sena manifesta uma proximidade e uma familiaridade poética com Sophia, que esta, por sua vez, também partilha.

Sena dedica a Sophia um poema que ela talvez tenha preservado na sua memória. É um poema feito em 1970, e também ele inédito até hoje. É um poema que Sena lhe oferece quando Sophia lhe envia, como oferta a sua *Antologia*:

¹⁶ Jean François Mattéi, *L'inspiration de la poésie et de la philosophie chez Platon*, in *Noesis*, nº 4 (2000), p. 84.

Sophia da monarquia,
sofia republicana,
recebi a antologia,
corrigida e ampliada,
com sua dedicatória
de antiga amizade grada,
em que me anotas a história
e para a História registas
que em Creta tu te banhaste
no esplendor da maresia,
com o meu velho Minotauro.
Em Creta, com o Minotauro,
por onde andamos, Sophia!
Que outros poetas se banhem
Em Estorises e Cascáises
De água turva lusitana.
A nós as ilhas da Grécia!
A nós a fonte do dia!
A nós o leite que mana
De ser-se sófia e sophia!¹⁷

Jorge de Sena, Dezembro, 13, 1970

Na verdade, não é a primeira vez que Sena dedica a Sophia um poema. Já em 1950 o poeta dedica-lhe um poema que é publicado na *Peregrinatio ad loca infecta*¹⁸. Entre os dois poemas, há uma grande diferença conceptual e temática ainda que mantenham a fidelidade amistosa de ambos os poetas. A ‘Sophia’ do primeiro poema é uma ‘Sophia’ com uma imagem de mulher, mãe e poeta. Há a marcante e decisiva analogia socrática que identifica gerar filhos e gerar poemas na sua imanente forma de ser que a faz ser poeta,

¹⁷ Texto dactilografado e assinado por Jorge de Sena. Poesia dedicada a Sophia, no qual o autor diz ter recebido a *Antologia* de Sophia. Encontrava-se dentro da obra de Jorge de Sena *Peregrinatio ad loca infecta. 70 Poemas e um Epílogo*. Lisboa, Portugália Editora, 1969 (coleção, Poetas de Hoje). Oferta de Jorge de Sena à BPMP, em 1989. Veja-se o anexo 2.

¹⁸ Jorge de Sena, *Peregrinatio ad loca infecta. 70 Poemas e um Epílogo*. Lisboa, Portugalia Editora, 1969, p. 3. Jorge de Sena justifica o título desta sua colectânea de poemas como uma forma de “caricatura” da *Peregrinatio ad loca sancta*, que teria sido composta por Egéria ou Etéria. Lê-se em : “Isto não é um prefácio – 1969”, in Jorge de Sena, *Poesia III. Peregrinatio ad loca infecta*, 1969. [70 Poemas, alguns dos quais amáveis, com um epílogo altamente filosófico, e sem prefácio do autor]. Lisboa, Mécia de Sena e Edições 70, 1989, p. 21. De facto, o título poderá indicar uma certa caricatura, mas como subsiste no título um mesmo denominador comum, como é a *peregrinatio*, deixa de ser, portanto, a caricatura o elemento mais significativo no título, para passar a ser o motivo da peregrinação, quer ela seja *sancta* ou *infecta*.

mãe e mulher. Há a inevitável interrogação de Sena sobre o desafio de uma poeta que mantendo esta plurivocidade de formas de ser, impele-o a questionar, como esta arte de fabricar poemas é ela possível? Ou o inevitável questionar sobre, como e donde vem este fazer poético, que em Sophia se multiplica?

A Sophia de Mello Breyner Andresen enviando-lhe um exemplar de «Pedra Filosofal»

Filhos e versos, como os dás ao mundo?

Como na praia te conversam sombras de corais?

Como de angústia anoitecer profundo?

Como quem se reparte?

Como quem pode matar-te?

Ou como quem a ti não volta mais?

Jorge de Sena, 1950¹⁹.

O segundo poema mostra uma ‘Sophia’ bem mais próxima das suas questões políticas, e sobretudo, daquilo que mantém em sintonia os dois poetas. Mostra a amizade recíproca, mas mostra também como a ‘matéria’ poética lhes é familiar e próxima.

O (A) ‘fazedor (a)’ de poemas e a poética filosófica

Por entre a poesia e a obra de Sophia, quer o nome de Platão, quer o nome de Aristóteles não figuram por entre as mais diversas e sucessivas personagens da antiguidade clássica grega, que povoam continuamente o *habitat* natural do fazer poético andresiano, com duas únicas exceções, o filósofo Pitágoras, invocado no poema Brasília²⁰, e o filósofo Heráclito, no poema *A Palavra*. Sophia atribui à ‘Palavra’ o melhor dos dons, que, entendida negativamente, como morte da palavra, seria o pior dos males. A essa ‘morte da palavra’ se pode contrapor o assombro da natureza e de tudo o existe, como contraponto do mal. A palavra é o *Logos* e esse *Logos* é criador. Por conseguinte, a morte do *Logos* seria a morte do todo, isto é, o mal de todos males.

Heráclito de Éfeso diz:

«O pior de todos os males seria

A morte da palavra»

Diz o provérbio do Malinké:

«Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento

Mas não pode

¹⁹ Em *Sophia de Mello Breyner, Jorge de Sena, correspondência (1958-1978)*, p. 15, o poema de Sena dedicado a Sophia, aparece como *leitmotif* para a apresentação da troca de correspondência entre os dois poetas.

²⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética III*, p. 80.

Enganar-me na sua parte de palavra»²¹.

Para Sophia, a palavra de Heráclito torna-se aliada de uma outra máxima proverbial da sabedoria africana, que dá maior parte de verdade à palavra do que ao alimento. A supor que o fragmento de Heráclito, expresso por Sophia, seja do próprio Efésio, podemos encontrar nalguns fragmentos uma proximidade conceptual que poderá atestar a origem heraclitiana, tal como é dito, no fragmento 50: “Dando ouvidos, não a mim, mas ao Logos é avisado concordar em que todas as coisas são uma (*hen panta*)”²². E ainda o fragmento 2, que declara: “Por isso, é necessário seguir o comum; mas, se bem que o Logos seja comum (*to koinón*), a maioria vive como se tivesse uma compreensão particular”²³. Se, na verdade, tudo acontece segundo o Logos, ou seja, segundo a ‘Palavra’, então, tudo o que acontece, se dá neste Logos comum e que é tudo em todos. O Logos não preside ao particular, porque aí se dá o engano e o logro. Por isso, diz o provérbio o “homem pode enganar-se na sua parte de alimento” “mas não pode enganar-me”, isto é, não pode enganar ‘a alguém’, na sua parte de palavra, porque a palavra é comum aos dois, e por isso, inevitavelmente há uma parte de verdade, que não pode ser falsa. Heidegger faz uma leitura muito própria do fragmento 50, dizendo: “*Hen panta* não é aquilo que o Logos enuncia como palavra e que ele dá a entender como sentido. *Hen panta* não é o que o logos declara, pois diz o que o logos revela o seu ser. *Hen* é o Uno-Único no sentido daquilo que une. Ele une, reunindo. Ele reúne, recolhendo e deixando o ‘estendido-diante’ como tal, e na sua totalidade”²⁴. É este *hen panta* que é o Logos e a sua revelação. Por isso, o Logos não pode morrer, caso contrário, seria então, como declara Sophia, o pior dos males, ou seja, o mal em absoluto. Daí que noutra testemunho se diga que Heráclito “nomeava o pensamento o mal sagrado”²⁵. Mas este mal não pode ser o mal absoluto, mas sim o mal misterioso e doentio do pensamento

A versão francesa de Sophia do poema “Os trabalhos e os dias”

Todas as personagens míticas e heróicas, poetas e filósofos, são a mais fiel e vigorosa anamnese da poeta na sua arte de escrever. Elas suscitam o estado de espanto, com que vê tudo, mas, mais ainda, para o sentido do próprio ato de escrita, cujo lugar por excelência, é

²¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética* III, p. 210. Na verdade, não encontramos este fragmento de Heráclito, dito desta forma.

²² *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Hrgs. Hermannus Diels. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1903, fr. 50, p. 73.

²³ *Die Fragmente der Vorsokratiker*, fr. 2, p. 66.

²⁴ M. Heidegger, “Logos” in *Essais et Conférences*. Traduit de l’Allemand par A. Préau. Préface Jean Beaufret. Paris, Gallimard, 1958, p. 266.

²⁵ *Die Fragmente der Vorsokratiker*, p. 73.

o do assombro, e que a versão francesa de Sophia, do poema de Sena, intitulado “Os trabalhos e os dias”²⁶, deixa, claramente, transparecer:

Versão francesa de Sophia

.....Jours
.....
.....
.....

À mesure que j'écris je commence à
m'étonner/
La conviction que la moindre chose
m'engage en son néant./
Dans la chose infime que je suis la poésie
peut être habitude. /
Têtue elle arrive avec la joie de me rendre
heureux/
Lorsque je m'attriste parce que les mots qui
surgissent/
Sont des mots déjà dits, souvenirs venus des
vieux poèmes./

Une chaise m'attache à la table où les
hommes mangent./
Et les invités en arrivant <arrivent> sourient
avec intention/
Et moi seul je sais pourquoi j'ai commencé à
écrire au commencement du monde/
Et pourquoi j'ai dessiné une renne pour
mieux la saisir/
Et pourquoi je parle de la vérité, cette
nourriture rare:/
Ce papier, cette table, moi apprenant ce que
j'écris./ ²⁷.

Os trabalhos e os dias

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o
mundo inteiro/
E princípio a escrever como se escrever fosse
respirar/
O amor que não se esvai enquanto os corpos
sabem/
De um caminho sem nada para o regresso da
vida./

À medida que escrevo, vou ficando
espantado/
Com a convicção que a mínima coisa põe em
não ser nada./
Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser
hábito./
Vem, teimosa, com alegria de eu ficar alegre,
/
Quando fico triste por serem palavras já
ditas/
estas que vêm, lembradas, doutros poemas
velhos./

Uma corrente me prende à mesa em que os
homens comem./
E os convivas que chegam intencionalmente
sorriem/
E só eu sei porque principiei a escrever no
princípio do mundo/
E desenhei uma rena para caçar melhor/
E falo da verdade, essa iguaria rara:/
Este papel, esta mesa, eu apreendendo o que
escrevo./

Jorge de Sena, *Coroa da terra*, 1946.

²⁶ Jorge de Sena, «Os trabalhos e os dias» in *Coroa da terra*, obra publicada pela primeira vez em 1946, Porto, Lello & Irmão, p. 13.

²⁷ Sophia de Melo Breyner Andresen, versão francesa, do poema de Jorge de Sena *Os trabalhos e os dias*. Tradução, feita por Sophia de Melo Breyner Andresen, 1961? Manuscrito autógrafa de Sophia, com emendas. A versão francesa encontrava-se dentro da obra de Jorge de Sena. *Poesia*, Lisboa, 1961. Apenas se lê a última palavra do título: *jours*, faltando também o início dos 4 primeiros versos do poema. A tradução foi feita numa folha A4, com o canto superior esquerdo do texto rasgado. Apresenta correções nalgumas palavras e numa frase. A tradução terá sido feita, em 1961. A versão francesa foi amavelmente revista por Michel Dupuis, professor do Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain. Veja-se o anexo 3.

O mote do poema de Sena é aquele que encontramos na obra do poeta-pastor, Hesíodo, “Os trabalhos e os dias”. Aqui, o poeta canta aos deuses, mas louva também o trabalho digno e honesto de todo aquele que provém ao seu sustento e à vida na terra.

Quer em Sena, quer em Sophia, a poesia também é labor e é espanto quotidiano: o espanto do mundo natural, mas também o espanto do mundo da escrita que re-inventa um outro mundo. E por isso, a poesia é, substancialmente, o meio diáfano que lhe permite de novo voltar ao espanto, mas, agora, recriado: Diz Sophia: “O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam. E eis que entro na gruta mais interior e mais cavada. Sombrias e azuis são as águas e paredes. Eu quereria poisar como uma rosa sobre o mar o meu amor neste silêncio. Queria que o contivesse para sempre o círculo de espanto e de medusas. Aqui um líquido sol fosforescente e verde irrompe dos abismos e surge em suas portas. (...) Ali eu quereria chorar de gratidão com a cara encostada contra nas pedras²⁸. Deste modo, a poesia é o meio que permite diafanamente que tudo seja visto, de modo a fazer ressurgir tudo de novo. A sua escrita poética é o protótipo da imagem e do espelho que reflecte tudo o que vê e deixa ver o que pode ser visto mas também o que está ausente. O poema é a manifestação por excelência da vista clara e transparente da ação humana. O poema é, por isso, o meio, o modo e o fim que permite a visão do mundo, mas que transborda. É este meio e modo que se assemelha ao que Aristóteles distingue na arte poética a respeito do «imitar» quanto ao seu objeto e quanto ao modo²⁹. Declara Sophia no poema:

As imagens transbordam

“As imagens transbordam fugitivas
E estamos nus em frente às coisas vivas.
Que presença jamais pode cumprir
O impulso que há em nós, interminável.
De tudo ser e em cada flor florir?”³⁰

A imitação é em Sophia o lugar da recordação e da imagem que se dá através da imagem e do silêncio que escuta. Na “Gruta de Camões” exclama a poeta:

Dentro de mim sobe a imagem dessa gruta
Cujo silêncio ainda escuta
Os teus gestos e os teus passos³¹.

²⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética II*, p. 108.

²⁹ Aristóteles, *Poética*, 1448 a 24-25, p. 106 (tradução de Eudoro).

³⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética I*, p. 127.

³¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética I*, p. 110.

Para Sophia, tal como para Aristóteles, o poema é um ser natural, apesar de ter a marca demiúrgica humana, e por isso, a marca do fazedor de ‘objectos’, ou de fazedor de ‘aparências’. Sophia partilha, certamente, o estado de assombramento de que falava João Gaspar Simões, quando atribuía ao «entusiasmos» do poeta³², o *pathos* iniciático que Sophia, tão bem conhece e expressa na sua poesia como de um habitat natural se tratasse. A *ars poética* andresiana parece embeber-se do mais belo dos néctares das musas, de que nos fala Platão no *Íon*. Aí se anuncia o carácter mais sublime da obra poética, como sendo aquela a que todos os poetas devem poder chegar, por meio de uma força divina (*theia dunamis*), e não tanto pela capacidade técnica (*technê*) ou científica, mas sim pela própria capacidade de ‘poetar’. A esta força ou inspiração divina parece opor-se a possibilidade de uma poética geral (*poiêtikê holon*) que poderia ser compreendida em função de uma ciência (epistêmê) ou de uma *technê* (*Íon*, 532 b)³³. E contudo, a possibilidade de uma poética geral não pode deixar de ser verosímil.

Sophia não alude a Aristóteles e há um silêncio presente que percorre a sua arte poética. No entanto, se a *Poética* de Aristóteles se coloca do lado do entendimento racional e compreensivo do fazer poético, a que toda a arte mimética, ou a que toda a ação humana é reconduzida no seu ato de imitar, já no caso de Platão não se trata da compreensão do ato criador como tal, mas sim do carácter interpretativo que a própria palavra poética exige, quer do poeta, quer daquele que proclama os poetas, quer inclusive do espectador e ouvinte. Por outro lado, Platão reforça ainda mais a amplitude da imitação no âmbito da poesia, como já aludimos atrás. Aristóteles ao considerar teoricamente o produzir poético determina o campo teórico de um dado domínio de produção e de ação. O ofício do poeta é concebido como aquele que não se preocupa tanto por narrar o que aconteceu, mas preferencialmente, o de falar sobre o que poderia acontecer, isto é, falar sobre o que é possível acontecer, dizendo-o segundo a «verosimilhança e a necessidade». Ouçamos o que nos diz Aristóteles, na tradução de Eudoro de Sousa:

“Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras

³² João Gaspar Simões, “O tempo na poesia moderna”, in *Literatura, literatura, literatura...*. Lisboa, Portugal, 1964, pp. 272-277.

³³ Veja-se, sobretudo, o meu estudo: “As ressonâncias e as incidências helénicas na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, in *Palavra, Escuta e silêncio*. Coord. Jorge Cunha; M. Celeste Natário; R. Epifânio. Porto, Universidade Católica Editora, pp. 263-281, onde, a dado momento, efectuo uma leitura da arte poética de Sophia na senda da arte poética de Platão no seu diálogo *Íon*.

de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem sim, em que diz um, as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”³⁴.

O ofício (*ergon*) do poeta não consiste, segundo Aristóteles, em escrever em verso ou em prosa, mas antes sob que modo se narra os acontecimentos e sob que modo se efetua essa narrativa. Daí que o historiador se distinga do poeta, não porque o primeiro escreve em prosa e o segundo em verso, mas porque o primeiro escreve sobre os acontecimentos que aconteceram, enquanto o segundo, sobre os acontecimentos que são possíveis acontecer. Por outras palavras, a matéria substancial da poesia diz respeito aos acontecimentos que poderiam suceder, segundo o efeito da verosimilhança, que, em linguagem aristotélica significa narrar os acontecimentos de acordo com o (*eikôn*) isto é, com a imagem ou representação, e a necessidade (*anagkaion*); esta última, significando, em suma, o imperativo da própria condição-limite da representação e do mundo, em que se insere a escrita poética. De facto, para Aristóteles a origem da poesia reside nesta naturalidade que o homem possui de imitar. A imitação (*mimêsis*), e o forte sentido que Aristóteles dá este poder de imitar, como sendo algo de congénito ao homem, leva-o a incluí-la no domínio da ação (*praxis*), e só a partir daqui é que uma imagem ou uma representação pode adquirir e atingir o sentido pleno da ação humana, contrapondo-se, a uma simples ação em que se inserem os seres irracionais, e até mesmo os seres humanos desprovidos de maturidade intelectual e racional. Donde, este fazer (*prattein* e *poiein*) inscrevem-se na suprema atividade praxica. Daí que o carácter icónico da poesia expresse a sua matéria e a sua substância no ato de imitar, que vai muito para além da simples mímica, repetitiva ou cega, mas que a ultrapassa, revelando os sentimentos mais profundos do ser, em formas expressivas do sentimento e da imaginação. Por isso, o próprio Aristóteles critica alguns oradores que dizem os poemas, e exclusivamente na razão e não no coração³⁵. A poesia, na produção icónica traduz e cristaliza através da linguagem e da simbólica; ela é a natureza da lúcida transparência poética que deixa ver as coisas e o mundo. A poesia é feita de linguagem mas também de visão. Mas não é uma visão qualquer; ela consiste na, *mimêsis* que não se deixa aprisionar ou circunscrever aos factos reais e naturais, mas antes aos atos que poderiam e podem acontecer nos limites e na fronteira do carácter necessário da existência e do ser. A ciência *poiética* terá, portanto, para Aristóteles o seu princípio no *artesão*, ou seja, no artista (*poiountos*), isto é, naquele que faz, e por isso o poeta é um

³⁴ Aristóteles, *Poética*, 1451 a- 36 – 1451 b 1-5, p. 115; ed. francesa, pp. 41-42.

³⁵ Aristóteles, *Retórica*, III, xvi, 9.

fazedor³⁶. E pese embora, a esta ciência poiética, uma técnica (*technê*), ou uma capacidade (*hexis*) para o ato de produção criativa, não deixa, porém de lhe assistir, uma visão projetiva e antecipativa a que a *phronêsis* preside³⁷. Por outro lado, o *eikon* deverá traduzir o carácter ambivalente do ato criador, que expressa o possível, mas simultaneamente, numa necessária ordem de carácter universal (*katholou*) e não o particular (*to kath ekaston*). Mas como entender este universal que não corresponde ao universal da ciência e dos seus objetos, que são necessários e universais, tal como Aristóteles os propõe, quer na sua *Ética a Nicómaco*, quer na sua *Metafísica*, contrapondo-os aos objetos poiéticos, que podem ser diferentes daquilo que eles são, ou podem ser ou vir a ser? Este universal que traduz, segundo a necessidade, o possível e o icónico da ideia poética, poderá ser reconduzido à arte poética de Sophia, que traduz uma necessária despersonalização, ou, se preferirmos, um esvaziamento do seu eu, de forma, a que, toda a expressão poética, nela, seja levada a uma experiência do universal e universalizante.

Para a poeta, certamente, que a poesia é substancialmente imagem que atravessa e transfere o real num ideal. Não há, no entanto, simetria entre a imagem e a ideia em Sophia, mas sim, uma dissimetria. Essa imagem é o *eikôn* de que falar Aristóteles ao especificar o acto criador do poeta, onde a naturalidade dá lugar, por sua vez, à metaforização que se poderá traduzir, finalmente num pensamento ou numa ideia, estando ela próxima do pensar filosófico ou do ideário vivencial e experiencial. Diz Sophia:

No poema

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa³⁸.

Todavia, para Aristóteles o que define o poeta, o verdadeiro poeta não é nem a métrica nem o verso. Por isso, afirma o filósofo, a dado momento:

³⁶ Aristóteles faz uma tripartição das ciências em teórica, prática e poiética em *Metafísica*, E, 1, 1025 b 19 - 25; idem, K, 7, 1084 a 10; *Ética a Nicómaco*, VI, 2, 1139 a 27; *Tópicos*, VI, 6, 145 a -15;

³⁷ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI, 5, 1140 b 21-25.

³⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética* II, p. 116.

“...se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado ‘poeta’; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’ e este, o de ‘fisiólogo’, mais do que poeta. Pelo mesmo motivo se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Quéremon o Cenrauro, que é uma rapsódia tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve precisar o nome de ‘poeta’³⁹.

Tal como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, instituem a sucessão das palavras numa harmonia. O que caracteriza o poeta não é o facto de escrever em verso ou em prosa, mas antes porque escreve em função de uma ‘ideia’. Por isso já dizia Pessoa, “A arte, que se faz com a ideia, e portanto com a palavra, tem duas formas – a poesia e a prosa”⁴⁰. A ideia é assim um ser intermédio e viajante entre um mundo e outro, apesar de ser ideia encarnada.

“Afirmo por vezes que um poema – eu diria também uma pintura ou uma estátua, mas não considero artes a escultura e a pintura, apenas trabalho aperfeiçoado de artesanato – é uma pessoa, um ser humano vivo, pertencente pela presença corpórea e autêntica existência carnal a outro mundo para o qual a nossa imaginação o projeta e que o aspecto com que se nos apresenta, ao lermo-lo neste mundo, nada mais é do que a sombra imperfeita da realidade da beleza que alhures é divina”⁴¹.

Mas, o poeta é aquele que pode ser definido como um contador de ‘fábulas’, ou seja, um contador de histórias (*muthos*). E porque a sua habilidade consiste mais em criar ‘muthos’ é precisamente isso mesmo que o aproxima mais do filósofo do que do historiador que narra preferencialmente os acontecimentos que se sucederam. Por consequência, diz Aristóteles, a “poesia é algo de mais filosófico (*poiêsis estin philosophōteron*) e mais elevado (*spoudaioteron*) do que a história, pois aquela diz respeito principalmente ao universal, quando esta trata essencialmente do particular”⁴². Também para Sophia o poeta é um contador de ‘istórias’ e por vezes a ‘istória ou a fábula (*muthos*) precede o poema⁴³.

Na verdade, a poética de Sophia deixa transparecer nos seus versos os ritmos próximos de Fernando Pessoa quando este afirma: “não nos espantemos, que uma coisa é o poeta a outra o filósofo ainda que sejam a mesma”⁴⁴. Pessoa filia-se aqui também na linha de

³⁹ Aristóteles, *Poética* 1147 b- 16-23, p. 104; ed. francesa, pp. 30.

⁴⁰ Fernando Pessoa, *Páginas de estética. Teoria e crítica literária*. Lisboa, Edições Atica, s. d., p. 75.

⁴¹ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Texto estabelecido e prefaciado por G. R. Lind e J. do Pardo Coelho. Lisboa, Ática, 1966, p. 139.

⁴² Aristóteles, *Poética*, 1451 a 36 – b 5, ed. francesa, p. 42.

⁴³ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética III*, p. 168.

⁴⁴ Fernando Pessoa, *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Prefácio de Ricardo Reis. Posfácio de Álvaro de Campos. Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 41.

Aristóteles, o poeta é um fazedor, mas é também “um escutador”⁴⁵. Mas Sophia institui e decanta na sua arte poética a força expressiva que em Aristóteles se nomeia *dunamis*⁴⁶, como quem bebe os seus poemas no simples ato de «escutar». Será que o escutar andresiano é sinónimo da *mimêsis* platónico-aristotélica, sabendo e reconhecendo nós, que ela significa o ‘reconhecimento’ de uma verdadeira ação criadora? Será, então, que a *mimesis* substância, não uma simples e mera repetição, mas a produção ou melhor, a recriação, distinta da concepção clássica da poética, revestida agora, do género próprio de uma poética filosófica? Seguindo a linha do pensamento de Aristóteles a respeito do ato criador do poeta:

“...o poeta deve ser mais um fabulador (fazedor de mitos) do que um versificador (fazedor de versos); porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucesso reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente aconteceram, sejam, por natureza verosímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas”⁴⁷.

Talvez que agora possamos como que acrescentar ao cânon da poética antiga a característica do «escutar», prolongando assim o ser mais profundo do poeta, muito para além do contar (*muthos*), do fazer, (*prattein*) ou do imitar (*mimêsis*), mas também de pensar e recriar a vida e o mundo que nos rodeia. É talvez este mesmo «escutar» que faz a ligação entre a *mimêsis* aristotélica e a força divina de que fala Platão no *Íon* a respeito da inspiração divina no poeta⁴⁸. Por isso é que o poeta, ao ser um escutador, também estabelece pontes com o que foi dito e com o que vai acontecer ou poderá vir a acontecer, ou seja, com a «história», ou melhor dizendo com as «istorias» estabelecendo pontes que vai da fábula à peripécia, do carácter ao pensamento, de modo a que o poema seja o lugar, como nos diz Sophia, do “como, onde e quem, a que «os antigos chamavam de Musa”. Declara ainda Sophia: “O meu viver escuta”⁴⁹, ou ainda num outro poema intitulado Escuto: “Escuto mas não sei/se o que ouço é silêncio/Ou deus”⁵⁰

Talvez que em Sophia se possa encontrar alguns laivos de uma poética filosófica sem que esta seja estritamente concebida como estritamente e tecnicamente filosófica. Ao contrário, se há uma filosofia poética, em Sophia, talvez somente aquela que traduz um

⁴⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética III*, p. 166.

⁴⁶ “As coisas possíveis” são o que define a própria verosimilhança. Cf. *Poética*, 1451 b 36; 1451 b 1-5, ed. francesa, p. 43.

⁴⁷ Aristóteles, *Poética*, 1551 a 27, ed. portuguesa, pp. 115-116.

⁴⁸ Platon *Oeuvres complètes, Ion*, 534 e. Texte établi et traduit par L. Mérideir. Paris, Belles Lettres, 1949, pp. 36-37.

⁴⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Poema”, in *Obra poética*, III, p. 89.

⁵⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética*, III, p. 32.

modo de estar e de ser que se deixa ‘dizer’ e ‘fazer’ através do ato poético, e que este mostre a sua «filosofia» vivencial e existencial. Há como que em latência, quer em Sophia, quer em Sena, que os comunga de uma mesma percepção de que há uma relação muito estreita e frutuosa, que por vezes se joga ora em tensão ora em sintonia, que as palavras de Novalis, traduzem pela simples expressão de “Poesia transcendental”, terreno fértil para uma partilha entre Filosofia e poesia⁵¹.

Por isso terminemos com um poema de João Cabral de Melo Neto, dedicado a Sophia:

Sofia vai de ida e de volta (e a usina)
Ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima
E usando apenas (sem turbinas, vácuos)
Algarves de sol e mar por serpentinas.
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,
Em cristais (os dela, de luz marinha)⁵².

⁵¹ Novalis, *Schriften*, Bd. II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 536.

⁵² Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*. Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1975.

Anexo 1.

Versão francesa da poesia de Jorge de Sena "Biche ibérique"

01.433
1989

M-573-I.3-2

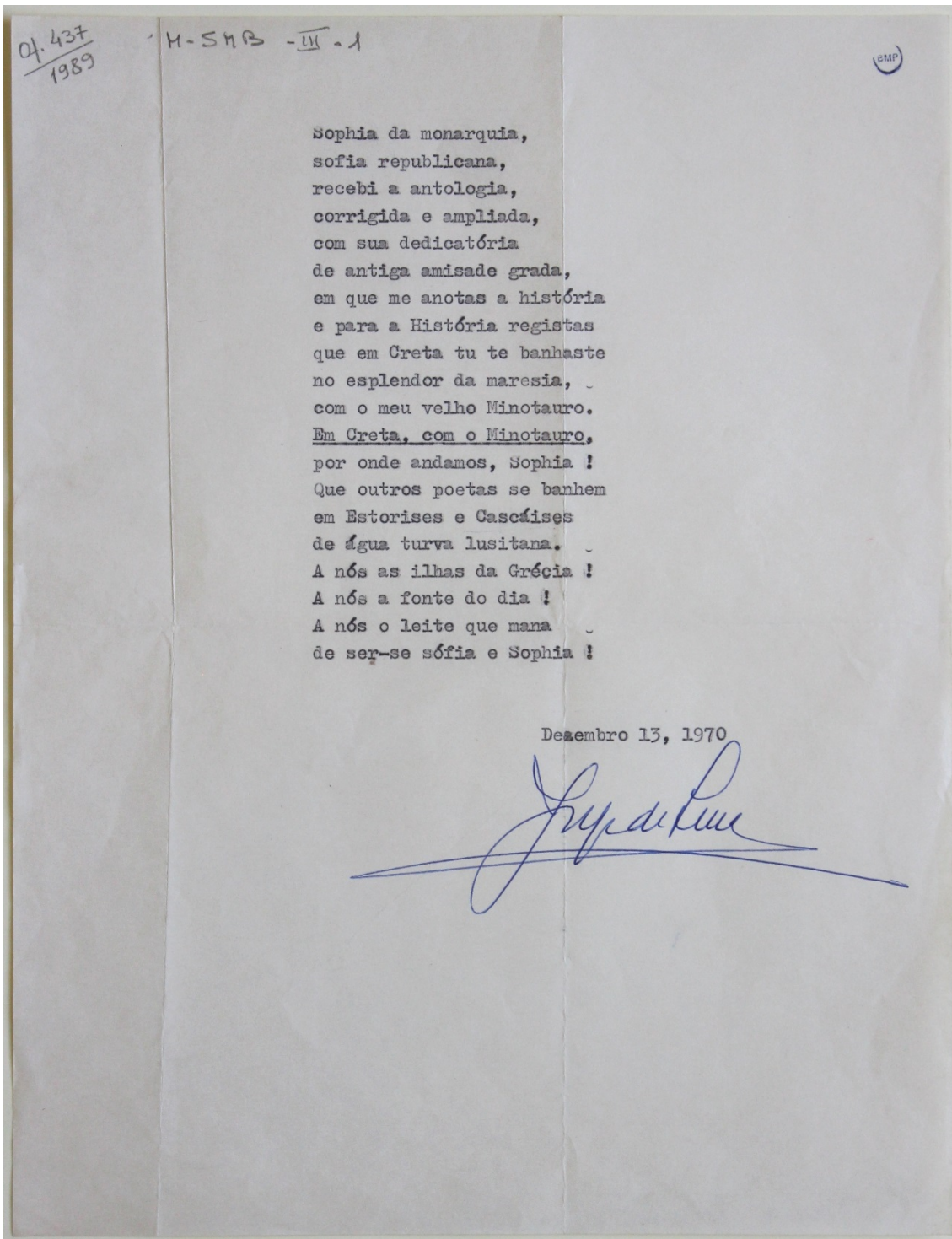
Biche Ibérique du VII ou VIII siècle AC (British Museum)

Sur trois pattes posée
 Suspendue sur les trois pattes, car une des quatre
 s'est perdue, voici qu'elle repose, toute en bronze
 sur le piedestal discret du musée
 Elle dresse les oreilles, comme à l'écoute, les pieds
 sont mouvement qui brici encou, tandis
 que vide et vague le regard se distrait peut s'éloigner
 Parmi les verbits floteurs de la forêt.
 Les arbres tombent ils y a longtemps. Depuis
 des temps perdus et sans mémoire
 les villages sont morts sur les montagnes
 et pierres après pierres se délaçèrent en elle.

~~Depuis longtemps ce peuple - le quel? -~~
 Depuis très longtemps, dans le sang,
 Depuis longtemps - violé par les invasions
 dans le sang dans le feu, dans l'esdaveq
 ou dans le sang seules dans l'amour des hommes
 des hommes qui arrivèrent sur des navires aux longues rames
 aux longues rames, aux hautes voiles et gonflées
 ce peuple - le quel? - s'est délaçé tranquile
 abandonant les monts pour les vallées, les forêts
 pour les cotes où la mer habitait
 dans les douces haies et sur les plages
 abandonant les fontaines limpides pour les fleuves
 qui parmi les rivières s'en allaient sinueux.
 Depuis longtemps, mais cette biche reste
 avec son mâle en fin, son terre lisse
 sa patrie presque toujours. Fut-elle
 offerte à quel que dieu? Ou elle même
 fut-elle la déesse qui recevait l'offrande?
 Ou fut-elle seulement la biche, l'iché
 l'iché pure de la biche, l'iché
 Sur trois pattes suspendue elle se repose.

Anexo 2.

Poesia de Jorge de Sena dedicada a Sophia de Mello Breyner Andresen



Anexo 3.

Versão francesa de Sophia da poesia de Jorge de Sena 'Trabalhos e Dias'

M-57B-1.3-3
jours

comme si la Table était le monde
si écrire était respirer ~~entier~~
pas tant que les corps connaissent
de tout qui nous ramène à la vie

A mesure que j'écris je commence à m'~~étonner~~ m'étonner
la conviction que la moindre chose engage en son heart.
Dans la chose infime que je suis la présence peut être habituelle.
Tête elle arrive avec la joie de me rendre heureux
lorsqu je ~~me~~ m'attriste parce que les mots qui surgissent
sont des mots déjà dits, souvenirs venus des vieux poèmes.

Une chaine m'attache à la table où les hommes mangent.
~~Alors les invités qui arrivent sourient~~
Et les invités en arrivant sourient avec intention.
et moi seul je sais pourquoi j'ai commencé à écrire au com-
mencement du monde
et pourquoi j'ai dessiné une terre pour mieux la saisir
je parle de la vérité, cette nourriture rare:
ce papier, cette table, moi apprenant ce que j'écris.

01.425
1989

Jorge de Sena

M-57B-

O POEMAR COMO CONSTRUÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE

Maria João Carvalho

Instituto de Filosofia Luso-Brasileira

Palácio da Independência, Largo de S. Domingos, 11, 1150-320 Lisboa

(351) 213241470 | iflbgeral@gmail.com

Resumo: A poesia pode entender-se como a procura dos homens pelo que lhes é impossível de alcançar e, por isso, o seu castigo eterno, qual Prometeu, é sofrer eternamente para tirar a Deus o que só de Deus é: o conhecimento do Todo.

Palavras-chave: poesia, filosofia, sabedoria.

Abstract: Poetry can be understood as the demand for men so it is impossible for them to reach and, therefore, its eternal punishment, which Prometheus is suffering forever to get to God that only God is: knowledge of the whole.

Keywords: poetry, philosophy, wisdom.

Poesia é, numa abordagem primeira, aquilo que se entende pela linguagem dos sentimentos. É como se, nela, se pudesse ou se possa recriar o que se sente, funcionando esta como um veículo transmissor e físico daquilo que não conseguiríamos, de outra forma, expor. E mesmo quando expomos, expomos apenas uma parte, não o todo. Seria, mais do que uma tarefa hercúlea, um trabalho interminável e tornar-se-ia um projeto megalómano e algo narcisista: não está na nossa condição saber o todo; apenas aproximarmo-nos dele.

A poesia pode-se, deste modo, entender como a procura dos homens pelo que lhes é impossível de alcançar e, por isso, o seu castigo eterno, qual Prometeu, é sofrer eternamente para tirar a Deus o que só de Deus é: o conhecimento do Todo.

“Poemar”, como ato de construção de um qualquer poema, subentende, para além dessa impossibilidade do absoluto, linguagens elaboradas. É necessária uma reflexão metalinguística, uma abordagem externa e objetiva às palavras poemadas. Como pode ser isso possível, ainda para mais, se o criador analisar a sua criação?

E, se bem que todo o poema seja passível de uma leitura, ou de múltiplas, que podem partir de um só leitor ou de vários, numa abordagem dialogada, será ele a forma física que permitiu ao *eu* construir uma realidade fora de si mesmo? E haverá correspondência entre o pensamento e as palavras que o enformam? Haverá uma tradução *ipsis verbis* do que pensámos quando escrevemos?

Se a poesia cria imagens, que não podem ser criadas a partir do nada, então existe transfiguração da realidade ou é a poesia tão verdade quanto a verdade que nos cerca?

Assim, além de toda esta complexidade que subjaz ao processo de escrita como construção da realidade – interior ou exterior – ficar-se-á o poeta pela construção ou espriar-se-á na transfiguração? Não será essa realidade construída já uma transfiguração?

A resposta a estas questões procurará evidenciar que o poemar é, ao mesmo tempo, um ato de construção, de criação, porque de transfiguração.

Em primeiro lugar, fazer poesia é criar poesia; o ato de criar subentende, de imediato, construir: a partir do pensamento, enformado pelo que conhecemos, logo, pelo seu entendimento, da interpretação do que nos rodeia, em estreita ligação com o que consideramos que somos. Nesta conversação de nós connosco, de nós com o mundo, com os outros, criam-se relações múltiplas e inesgotáveis. Mas nem sempre as palavras conseguem abarcar o todo, porque nos perdemos no ato de raciocinar,

que é complexo, que se ultrapassa a si mesmo e que escapa à nossa capacidade de o recriar na sua totalidade.

Mesmo quando se crê que se faz um poema e que ele encerra em si a chave, ou uma chave que nos permite abrir portas para o mundo, já estamos no plano da criação; no entanto, não no da transformação da realidade exterior em palavras, mas da recriação do mundo em palavras. Mesmo falando em linguagem denotativa, a conjugação de palavras está sempre sujeita à interpretação da ligação que umas fazem com as outras; logo, quando lemos o que escrevemos, já estamos a interpretar o mundo a partir do significado que atribuímos aos vocábulos.

Se quisermos falar ainda da interpretação que lhes damos, todas as leituras que fazemos do que criámos vão dar origem a vários universos de referência: lemos em determinado contexto, num determinado estado de espírito, em fases diferentes da nossa existência.

Caso ainda nos queiramos deter na leitura que os outros fazem do que escrevemos, é quase inútil darmos conta do contexto em que esse poema foi criado; o outro não o vivenciou, não experimentou as mesmas sensações do que nós; logo, não fará a mesma leitura, mesmo que se tente deter no significado mais denotativo do poema. O que é denotativo para o outro, pode ser metafórico para nós ou vice-versa.

E neste novo diálogo do poema connosco ou com os outros se podem criar outros poemas que, pensamos nós, ingenuamente, ajudarão na compreensão do primeiro poema; todavia, o que acontece é tão-somente a elaboração, mesmo que apenas mental, de um outro poema. É um recomeço infundável, sisífico – a pedra que rola até ao sopé da montanha e que é trazida novamente até ao seu topo é um trabalho inacabado e persistente.

É nesta conjugação de Hércules e de Sísifo que se encontra o trabalho poético: o ardor do trabalho e a revolta pela sua eterna incompletude, que Miguel Torga tão bem assinala: “ Recomeça.../Se puderes/Sem angústia/E sem pressa./ E os passos que deres,/ Nesse caminho duro/Do futuro/ Dá-os em liberdade./ Enquanto não alcances/ Não descanses./De nenhum fruto queiras só metade”.

Nesse ato de construção intervêm ainda outros problemas, como o da criação de uma *persona*, de uma máscara que o poeta usa para se expressar – uso esse de forma consciente ou inconsciente. Consciente quando falamos de heteronímia; inconsciente, quando este tenta perceber-se num dialogismo interior, na procura da sua identidade em torno da conversa consigo ou com os outros “eus” de que se compõe.

Não cabe aqui fazer um excuro da história da poesia, da sua cronologia, mas apenas focar brevemente alguns pontos que se afiguram fulcrais para este entendimento da poesia como reconhecimento (ou tentativa) de reconhecimento de si próprio, mesmo quando o que se pretende seja anular o “eu”, colocando-o fora do ato de criação poética.

Expoente do modernismo português, Fernando Pessoa é, entre outros epítetos, o poeta da “impessoalidade”, a par de T. S. Eliot que nos diz que “[a] evolução de um artista é um contínuo autossacrifício, uma contínua extinção da personalidade”¹, e que explica dizendo que “(...) quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente estará separado nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima”.

Por isso, quanto maior a maturidade de um poeta e da poesia por ele criada, maior o grau de independência de um em relação ao outro, como se a capacidade para desenvolver outro “eu” para além do poeta fosse gradual à medida que se consegue despersonalizar os sentimentos, como se se criasse peças teatrais em que o poeta assume o lugar de dramaturgo e as palavras, reprodução viva dos sentimentos, sentidos, emoções do poeta, se personificassem nos atores.

Também aqui se coloca o problema de saber onde acaba o poeta e começa o dramaturgo, onde termina o sentimento e se inicia o trabalho mental sobre ele. Daí Eliot afirmar que a “emoção da arte é impessoal”².

“O poeta é um fingidor” inclui-se nesta forma de encarar a poesia, pois que, Pessoa, de forma irónica (encarando-se a ironia como expressão da alteridade), coloca na sua própria despersonalização enquanto criador a chave para se compreender a sua poesia: ela não é a sinceridade, mas o fingimento; no entanto, sendo fingida, não deixa de ser verdadeira, colocando no leitor a missão de perceber, não o que o poeta sentiu, não o que ele (supostamente) quer que o leitor sinta, mas que este sente. E o que o leitor experimenta, por sua vez, irá ser interpretado de acordo com as suas vivências (ou das não-vivências) tirando as suas próprias ilações e leituras, criando também, para isso, uma *persona*. Essa nova pessoa nasce do encontro entre si e o que experimentou ao ler poesia. E toda esta cadeia de interpretações não chegará a um termo, permitindo que a poesia não se esgote nunca em si mesma.

¹ In Eliot, T.S., *Ensaio*, tradução introdução e notas de Ivan Junqueira, São Paulo, Art Editora, 1989.

² Idem.

E é nesta ideia de despersonalização que Pessoa coloca a heteronímia: um processo cada vez mais elevado de intelectualização. Citando o próprio: “Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente [...]”.³

É esta a recorrência da reinvenção da poesia dentro de si mesma.

E é aqui que se torna pertinente falar da *Poética* de Aristóteles. O seu conceito desta arte é ela ser a imitação da ação, “praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo, ou só por dois destes meios”⁴.

É daqui que parte o conceito de poeta como imitador que imita a partir de “coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser”⁵.

Quanto à imitação, “todas as espécies se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza *mediante narrativa* ou *mediante actores*, isto é, narrando o poeta os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, ou representando as personagens a acção e agindo elas mesmas”.⁶ Para além disso, Aristóteles proclama o carácter imitativo do Homem: “O imitar é congénito no homem (...) e os homens se comprazem no imitado”⁷.

É em Aristóteles que revemos a diferença entre poetas, logo nas poesias criadas, que antes afluíramos com Eliot, ainda que aqui se fale, não na poesia criada e nem tanto no criador, mas do que se serve para construir poesia: “ (...) como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole, (...) necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós”.

Por isto, se pode deduzir que a poesia é criar por imitação; logo, o poeta é um imitador, sendo o leitor aquele que interpreta o que já foi primeiramente imitado, recriando, por imitação, o mundo que essa poesia transporta dentro de si.

Dentro da tragédia, fala Aristóteles em “reconhecimento” como “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que

³ In *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, Coord. Fernando Cabral Martins, “Alteridade/ Impessoalidade”, Lisboa, Editorial Caminho, 2008.

⁴ In Aristóteles, *Poética*, tradução, prefácio, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa, «Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia”, Lisboa, IN-CM, 1994.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

estão destinadas para a dita ou para a desdita”⁸, o que podemos transpor para o poeta que se reconhece, através de si ou da criação de outros “eus”, na sua criação. Estas personagens não têm, contudo, a significação que Aristóteles lhes dá, de carne e osso, mas apenas criações mentais.

Essas criações, que se mesclam com o próprio criado, servem-se de metáforas (nem sempre ajustadas), também elas portadoras de sentidos múltiplos, nem sempre claros e descortináveis, o que, em Aristóteles, se traduz em clareza ou não clareza, essencial na comunicação. Ao falar de poesia, refere o filósofo a sua ornamentação, o seu “afastamento do sentido corrente”⁹. E se bem que esteja a falar de Retórica, a poesia é sempre um ato de enunciação, a partir de “linguagem não familiar”, o que provoca admiração nas pessoas, “coisa agradável”, “efeito [este] produzido por muitos elementos, [sendo] sobretudo aí que tais palavras (as sinónimas) são ajustadas, pois esta está mais afastada dos assuntos e das personagens de que o discurso trata”¹⁰.

Talvez seja aqui que a poesia esbarra com muita boa parte dos leitores. Nem tudo o que é escrito é explícito, nem sempre se aprende com a poesia, porque em vez de revelar, oculta, mais que subentende; torna o seu mundo só seu, não o partilhando com os demais. Claro que nem todos os leitores estão aptos a ler poesia, pois que é um ato que requer labor, prática, aceitação para compreender que é preciso ir para além do superficial.

Se se entender a poesia como reconhecimento do poeta em si próprio, também os leitores se poderão reconhecer, mas nunca no poeta; apenas em si mesmos. E, ao fazerem esse processo de reconhecimento, não desvendarão o significado, a essência do poema, mas chegarão à sua própria interpretação, baseada num universo de referências único e intransmissível.

É este centramento no “eu” que os modernistas queriam para a arte, vista como uma desconstrução de si própria como forma de imitação do mundo, como falava Aristóteles, pondo em evidência o “eu” poético que joga com as linguagens, criando metáforas da realidade exterior que pesa sobre o interior, permitindo-se a inúmeras interpretações das suas criações. É o que Taylor refere quando menciona Herder e a conceção de arte do início do século XIX: “(...) agora a arte é compreendida

⁸ Idem.

⁹ In Aristóteles, *Retórica*, «Biblioteca de autores clássicos”, vol. VIII, tomo I, IN-CM, Lisboa, 2005.

¹⁰ Idem.

principalmente em termos de criação. (...) Se nos tornamos nós próprios pela expressão daquilo que somos e se aquilo em que nos tornamos é, por hipótese original e não baseado no preexistente, então o que exprimimos também não é uma imitação do preexistente mas uma nova criação. Vemos a imaginação como potência criadora”.

E tudo pode passar a ser poesia, como nos revela Eugénio de Andrade: “ Toda poesia é luminosa, até/ a mais obscura./ O leitor é que tem às vezes,/ em lugar de sol, nevoeiro dentro de si.”.

Uma ideia que se afigura depois de ponderar nesta conceção da imaginação como criadora é que não se pode partir do nada, como já anteriormente referido. Poder-se-á falar de um afastamento dos cânones estabelecidos pelo Renascimento ou pelo Barroco, e por aí, há, efetivamente, inovação, mas, mesmo tendo em conta teorias da arte ou do Belo presentes nesses movimentos literários, a imaginação foi também aí, com certeza, um dos fatores inerentes à criação poética.

Concomitantemente, abordámos a conceção da anulação do “eu” enquanto figura criadora, e no protagonismo, que passa a estar centrado no leitor. O “eu” quer anular-se, numa atitude provocatória e enigmática de se “fingir” poeta, quando, na realidade, ele se multiplica em várias personagens que interagem entre si e que comandam o palco poético. É uma passagem um pouco sub-reptícia da liderança do poeta para a do recetor, que faz sentido ligar à autenticidade da arte: ela é o que cada um quiser que ela seja.

A hermenêutica de um texto poético passa, então, a ter a tónica na apreensão que o “outro” faz dos textos do “eu”, do modo como interpreta as questões retóricas, que atestam os limites da linguagem, da ironia, que expressão a alteridade do “eu”, das metáforas, que são jogos subtis (ou não) de realidades simultâneas, e por vezes sobrepostas, ultrapassando a conceção de Roman Jakobson, pois, nas palavras de Maria de Lourdes Sirgado Ganho, “ uma análise exclusivamente linguística [da poesia] é insuficiente para a explicar”¹¹. A poesia não são apenas sequências fónicas harmoniosas, mas cria-se poesia, no dizer de Sirgado Ganho, “quando há predominância da mensagem centrada sobre si mesma, isto é, naquela em que a função poética predomina”¹².

¹¹ In Ganho, Maria de Lourdes Sirgado, *Existir e ser. Temas de filosofia, poesia e espiritualidade*, IN-CM, Lisboa, 2009.

¹² Idem.

Se a mensagem é centrada em si mesma, não haverá mensagem fora dela? não havendo, assim, lugar a interpretação? Não parece haver paradoxalidade aqui, visto que, se há centralização da mensagem em si mesma, então o que parece é criar-se uma rede incontável de mensagens geradas a partir da primeira, o que não significa, contudo, que se consigam desfazer todas as ambiguidades inerentes à forma poética. Mais uma vez, como diz Sirgado Ganho, “ a poesia tem o poder de dizer de muitas maneiras a mesma realidade”¹³.

Assim, podemos deduzir que, se a poesia tem essa capacidade para olhar a realidade sob vários prismas, também tem a capacidade de a transmutar, oferecendo a possibilidade de pensar surrealisticamente sobre ela, como bem fez Cesário Verde. Basta olhar para o poema “Num bairro moderno” e ver como, por causa do sol, da luz que tudo ilumina (e que a poesia reflete, como um satélite, bem patente no poema de Eugénio de Andrade, já mencionado), os legumes da giga da “rapariga enfezada” se transformam num corpo saudável, metáfora antitética da magreza pobre da menina: “E eu recompunha, por anatomia,/ Um novo corpo orgânico, aos bocados./ Achava os tons e as formas. Descobria/ Uma cabeça numa melancia,/E nuns repolhos seios injetados”.

Deste modo, a função, o trabalho do poeta não é criar realidades que pretende que o leitor compreenda, mas suscitar imagens na sua cabeça; o ato criador tem, somente, que fazer a operação de recriar o sentimento numa qualquer realidade, para se tornar palpável, logo para se poder reconduzir, novamente, num sentimento, e alcançar-se a catarse. É mais secundário que essa operação catártica comece no poeta e acabe no leitor ou vice-versa, pois que o poema já é a tradução dessa libertação.

Segundo Ricoeur, e nas palavras de Josef Bleicher, “[o] objeto da interpretação textual, a saber, o potencial de revelação de mundo por parte de um texto, é explicado através do uso da «semântica profunda», e, depois, apropriado na compreensão, ou seja, na submissão àquilo que um texto tem a dizer a nosso respeito.¹⁴”

O que é imanente na poesia passa a ser transcendental quando esta sai fora de si e é apropriada pelo mundo que, a partir dela, cria outras formas poéticas. Por isso,

¹³ Idem.

¹⁴ In Bleicher, Josef, *Hermenêutica contemporânea*, o «O saber da filosofia», Lisboa Edições 70, 1992.

poemar é construir e transfigurar a realidade em simultâneo: dentro de si e fora de si.

O CISNE E SEU CANTO: LEITURA DOS POEMAS DE FIAMA POR ADÍLIA LOPES OU FIAMA NA LETRA DE ADÍLIA

Maria Lúcia Dal Farra

Universidade Federal de Sergipe

Avenida Marechal Rondon, S/n - Jardim Rosa Elze, São Cristóvão - SE, 49100-000, Brasil

(55) 79 2105-6600 | mldalfarra@gmail.com

Resumo: O Cisne, simbolicamente, torna-se então o espaço privilegiado onde o Poeta pode questionar e desmistificar a linguagem e suas hierarquizações.

Palavras-chave: O Cisne, poesia, linguagem.

Abstract: The Swan, symbolically, it then becomes the privileged space where the poet can question and demystify the language and its hierarchies.

Keywords: The Swan, poetry, language.

Num livro de 1997, o *Clube da poetisa morta*, Adília Lopes (1960-) estampa um poema que, não trazendo nenhum título, se identifica graças a uma dedicatória a Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007):

*Para a Fiama, que não gosta de cisnes e que escreveu "Cisne"
(O cisne persegue a Fiama no quintal
a Fiama persegue o cisne no poema
sarada a mão direita da poetisa
a poetisa pode escrever sobre o cisne
(de ódio de cisne e de ócio de Fiama
se faz a literatura portuguesa
minha contemporânea)
depois a Fiama persegue o cisne no quintal
durante um quarto de hora
e o cisne persegue a Fiama no poema
pela vida fora)¹*

Começo por comentar este pequeno poema de onze versos, sugerindo que será preciso usar de certa cautela, uma vez que, ao atravessá-lo, pode-se pisar em terreno movediço. Até prova em contrário, suspeito que o singelo encadeamento sintático desta peça não passe de um ardil, de um trampolim para outras ilações.

O poema está montado em parataxe, em orações que não se subordinam umas às outras, que não se hierarquizam, o que acena com a promessa de um território bastante plano e descomplicado. Elas narram, com certa ingenuidade e em direto, uma aventura entre duas figuras: entre uma mulher e uma ave, entre Fiama e o cisne e, em última instância, entre uma poetisa e um topos literário². E tais personagens se

¹ LOPES, Adília – *Clube da Poetisa Morta. Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000, com três gravuras originais de Paula Rego e posfácios de Elfriede Engelmayer e de Américo António Lindeza Diogo, p. 308. Desculpo-me pelo tom um tanto didático da conferência, que se deveu a uma excessiva cautela por clareza (e de uma grande vontade de comunicação) diante do suposto ecletismo de seus ouvintes. Tratava-se de abertura ao Congresso Internacional de Língua Portuguesa “Filosofia e Poesia” da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que ocorreu nos dias 13 e 14 de abril de 2015.

² Apóio-me no conceito do topos enquanto um “celeiro de provisões”, na esteira de Ernest Robert Curtius em *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996, trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai, p. 121. Wolfgang Kayser (“Conceitos fundamentais quanto ao conteúdo”. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. p. 51 – 79) define os topoi, na trilha de Curtius, como sendo os “clichés fixos ou esquemas do pensar e da expressão’ provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade-Média e, mais tarde, no Renascimento e no período barroco. (p. 70). Modesto Carone (“O mosaico literário de Curtius”. *Folha de S.Paulo*, 27/11/1994) esclarece que,

movimentam de um para o outro lado de dois campos semânticos, o de “quintal” e o de “poema”: ora são entes ativos, ora são entes passivos de uma perseguição que pode durar tanto quinze minutos quanto uma vida inteira. Mas esse contínuo encaicho recíproco finda por desembocar numa outra atividade - a de escrita, ou, para se chegar rapidamente ao foco, a de escrita de uma certa literatura, a que aqui está em causa: a literatura portuguesa contemporânea, como o assegura Adília.

Se se observam os 11 versos de que o poema se compõe, nota-se neles (e muito perceptivelmente) uma divisão interna: os 4 iniciais e os 4 derradeiros cumprem uma igual função narrativa e um semelhante desígnio, sendo um o reflexo do outro - diferentemente do que acontece com os 3 versos centrais, que pertencem a uma outra categoria lingüística. No primeiro segmento de 4 versos é o adverbial de lugar, e, no segundo, é o adverbial de tempo que alteram a mesma ação perpetrada por um e outro personagem, impedindo o formato paralelístico de tomar um rumo circular, já que essas entidades correm em raias distintas, em diferentes vias de significação. Como se vê, a estrutura desta peça não constitui nenhuma dificuldade, oferecendo-se simplória e rasamente ao leitor, sem percalços.

No entanto, se se compara o primeiro ao derradeiro segmento, percebe-se que o desenho que se esboça entre ambos é o de uma cruz, de um xis, de um quiasma. E isso porque o poema provoca, no último segmento, uma permuta dos papéis: aquele que era passivo numa precisa ação no princípio do poema, torna-se, ao final, o sujeito ativo da mesma e específica ação. Ambos, Fiama e cisne, correm, já agora, na mesma senda, e o paralelismo especular se dissolve absorvendo uma outra formação, a circular, que delineia um circuito que bem pode ser infernal. Se o encaicho de Fiama ao cisne no quintal cessa agora rapidamente (dura um quarto de hora), a perseguição dele a ela, no poema, se revela extremamente obsessiva, persistindo enquanto Fiama viver.

Esse cruzamento sintático assim harmônico expõe uma alternância rigorosa entre personagens e acidentes logístico-temporais, equilíbrio de equivalências que está na base da literatura portuguesa e a percorre. Refiro-me ao raciocínio lírico da poesia medieval, ao paralelismo, sobretudo àquele da cantiga d’ amigo, exposto, por exemplo, no *leixa-pren*, o qual, mais adensado, complexionado em requintes,

“contrariamente à versão romântica de poeta e poesia, que destaca no poema apenas o produto espontâneo de experiências elaboradas pelo temperamento individual, o exame dos “topoi” liga o artista literário objetivamente à tradição herdada.”

alimentaria o substrato conceptista da poesia barroca e, mais tarde, o da poesia experimental, notadamente quando esta se vale da combinatória como processo de composição. Basta que registremos, por ora, que é esse o procedimento sintático-oracional que diz respeito à porção narrativa do poema de Adília.

Porque não é isso o que se passa no coração do poema: nos seus três versos fulcrais, no seu núcleo, a efabulação se rompe abruptamente graças a uma mudança de registro vocal, abandonando o tom que predominava nos dois ditos segmentos especulares. Assim, à maneira de uma metalepse³, a peça salta, de uma narrativa na terceira pessoa do singular, para um discurso, para uma função anunciativa e comprovativa em primeira pessoa, alterando o diapasão poemático. Nesse ajuntamento central se manifesta uma consideração discursiva sobre as condições de produção e de existência da literatura portuguesa contemporânea, assertiva que Adília assume como sua (de resto, é o único momento em que ela se identifica), já que trata tal literatura como a “minha” contemporânea. Nestes 3 versos centrais ela conclui que “(de ódio de cisne e de ócio de Fiama/se faz a literatura portuguesa/minha contemporânea)”.

Os signos “ódio” e “ócio” (parecem à primeira vista) foram para aqui chamados apenas mercê das relações sonoras entre seus significantes, em detrimento de qualquer efetivo liame com o real. Adília, que demonstra ser uma extraordinária e perspicaz leitora, profunda entendedora da literatura não só em língua portuguesa, é conhecida como a musa do enviesamento, da vacuidade de sentidos, e por uma poética atraída pelos encantos da fruição, pelo jogo de palavras que tende a remeter-se a um impassível absurdo. Segundo Rosa Maria Martelo, Adília é uma “ironista”, e sua escrita, um *mélange* de cultura erudita e de cultura de massas, repleta de referências, uma “linguagem muito próxima dos registros orais pouco vigiados”, que usa, por vezes, um verso que “parece premeditadamente distraído num ritmo fácil” - mas cujo resultado destoia daquilo que aparentava ser ⁴. Aliás, são tais qualidades que lhe conferem a dimensão de uma poesia em estado bruto, ou melhor, de uma pré-poesia, de uma poesia propositadamente menor-de-idade que parece ainda não

³ GENETTE, Gérard - *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, PP. 65-273. A metalepse, tal como recuperada por Genette, compreende a passagem de um nível discursivo a um nível lingüístico, e vice-versa, “ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação” (p.343).

⁴ MARTELO, Rosa Maria - “Adília Lopes – ironista”. *Revista Scripta*, vol 8. n. 15. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2º. semestre 2004, p. 106. Cf. também MARTELO, Rosa Maria - “As armas desarmantes de Adília Lopes”. *Didaskalia*, vol. II. Porto: Universidade do Porto, 2010.

estar pronta, mas aguardando no forno, na incubadeira, o seu amadurecimento. A meu ver, creio que estamos diante de uma poesia que vai acertando enquanto erra.

Mas, pra já, o referido “ócio” de Fíama pode estar associado, via Adília, à noção filosófica de “scholé” em Aristóteles que, tanto na sua *Metafísica* quanto na sua *Política*, cogitara-a enquanto “lugar de ócio”⁵.

E ele a pensa da seguinte maneira: "O primeiro princípio de toda ação é o ócio. Ambos (ação e ócio) são necessários, mas o ócio é melhor do que a ocupação e é o fim em razão do qual esta existe" ⁶. E isso porque o ócio é o espaço onde decorre o tempo necessário e suficiente para o desenvolvimento da reflexão e do pensamento. O ócio é, portanto, um tempo produtivo, um tempo amigo do homem. É nele que se elaboram tanto a pergunta, o questionamento, quanto a sua possibilidade de resposta e de seu novo questionamento.

Por isso mesmo, “scholé”, uma vez assimilado pela cultura latina da Idade Média, torna-se raiz da palavra “escola” – lugar e tempo do ócio, onde se especula sobre a vida e sobre tudo o que existe, contrariamente ao espaço onde se praticam os negócios. Para o filósofo alemão Josef Pieper (1904-1997), é nesse espaço que se suspende a luta de classes, o político, e todo o interesse, seja coletivo ou particular, uma vez que é nele que se funda um lugar absolutamente livre, aproximado ao antigo significado do nome “scholé”, na sua acepção de “escola” e de “ócio”. Segundo Pieper, o lazer e o ócio inauguram a reflexão filosófica e estão, portanto, na base de toda a cultura⁷.

Aliás, o livro intitulado *O direito à preguiça*, publicado em 1880, inicialmente como panfleto na luta pela redução da jornada de trabalho para 8 horas, foi escrito por Paul Lafargue, médico socialista e genro de Marx. Nele se considera que o trabalho faz mal à saúde ⁸. Já se vê que, na Fíama de Adília, o ócio se aproxima do pensamento reflexivo e do sentido de escola, do lugar onde se dá a aprendizagem.

⁵ Zebba Dal Farra, na divulgação que faz do seu “Samba da Preguiça”, é que me chamou a atenção para tais acepções, quando registra que “ Em grego, ócio se diz 'scholé', de onde vem nossa palavra 'escola'. Para os antigos, só era possível dedicar-se à atividade do conhecimento se não se estivesse escravizado pela obrigação de trabalhar.’ Nós, no entanto, aparentemente nos esquecemos do valor do ócio e da preguiça nas atividades humanas, pois tudo o que fazemos é glorificar o trabalho e desprezar o descanso. Trabalhamos cada vez mais e respiramos cada vez menos.”

⁶ ARISTÓTELES – *Política*. Livro VIII, parte III.

⁷ PIEPER, Josef – “Defensa de La Filosofia”. Obras. Vol. 3. Escritos sobre El concepto de filosofía. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000,, pp. 107-108.

⁸ Devo tais informações a Iná Camargo Costa.

Bem. Quanto ao aspecto formal do poema de Adília, não há nele nenhum sinal de pontuação, salvo dois parênteses – e essa também é uma das especialidades de Adília, que pratica versos desabrigados de sinais gráficos, propiciando a anfibologia e os desvios de sentido. O primeiro dos parênteses toma o poema por inteiro e começa antes da palavra inicial e se encerra após a derradeira, deixando de fora apenas a dedicatória, que vem inscrita em itálico. O segundo parêntese, bem menor, encerra os 3 referidos versos mediais, o umbigo do poema, lugar onde ocorre a inopinada mudança de registro que venho de nomear.

Através do desenho desses dois parênteses (e um abarca o outro), dá-se conta, e já agora no âmbito puramente visual, do mesmo rigoroso equilíbrio que, antes, havia sido apontado como apanágio da estrutura sintática. O parêntese menor se exhibe como o eixo da peça, e a imagem que se tem do poema inteiro é a de que ele está prenhe desse centro, uma vez que os dois segmentos que o rodeiam (o anterior e o posterior) funcionam como uma espécie de *cadre*, de moldura desse miolo. Ressaltados assim, um dentro do outro, os parênteses revelam a estrutura de mise *en abyme* do poema, a sua arquitetura abismal. E torna-se possível divisar então a existência de um macrocosmos que contém um microcosmos – flagrante a indiciar que a função básica desta peça é a metalingüística.

Ora, tal função não é nem um pouco surpreendente, uma vez que está-se lendo um poema de Adília Lopes sobre um poema de Fiama Hasse Pais Brandão, e que tal índole já vem esclarecida na própria dedicatória. Desde a tomada do poema como objeto de leitura, sabe-se estar sob a jurisdição do intertexto. Todavia, só agora se constata, diante da edificação visual, que este poema exhibe tal prerrogativa que, aliás, se desdobra, e que busca transcender a poética de Fiama e a de Adília. Porque, a partir de uma mera narração de caráter individual (as circunvoluções entre Fiama e o cisne), o leitor é de repente lançado a uma suposição mais abrangente que absorve a informação particular como atributo de um acontecimento (digamos) “universal”: a literatura portuguesa contemporânea. A conjectura se oferece, então, como evidência, como a sùmula que toma o particular como geral, conferindo ao fato o grau de tipicidade. É como se essa peripécia específica elucidasse agora uma ocorrência de ordem genérica, e o poema de Adília buscasse comprovar essa exemplaridade transmutando-se numa espécie de silogismo (embora um tanto manco, é verdade).

De maneira que é possível especular que suas premissas estejam enunciadas nos dois segmentos, enquanto sua síntese (a chave de ouro) se localize, não no encerramento

do poema como ocorre no soneto clássico (e já agora descerramos aqui mais uma filiação literária da poetisa), mas no seu centro nervoso. Atento que é muito próprio de Adília o procedimento de desmanche das formas tradicionais, assim como essa falsa aparência de simplicidade. Sua poesia se prima por se erigir como uma demolição, como um abatedor de valores que nunca se assume como tal, uma vez que se reveste de uma ingenuidade infantil muito descomplicada, como se ainda não tivesse ultrapassado o estágio de berçário poético-sintático-semântico e a sua emissão ficasse suspensa, pairando acima de quaisquer juízos.

Diante deste cenário, não é difícil supor que o silogismo pode bem ser um implícito sofisma que, portanto, parece se compor assim:

- da perseguição (do ódio) e da fuga (do ócio) é que se faz 1) a poesia de Fiama, 2) supostamente, a poesia de Adília, e, 3) conseqüentemente, a literatura portuguesa contemporânea.

Mas esse raciocínio assim tão capenga (ainda que mal pergunte) significa o quê?!

Pra já, esse sombreamento do poema e esse teor esbatido da sua significação destoam por inteiro da aparência rigorosa e equilibrada que ele ostenta. O poema de Adília, por mais que exercite a perspectiva, a equivalência formal, os paralelismos, a estrutura metalingüística, a armadura lógica do soneto, acaba resultando nessa paisagem meio coxa, desalinhada, onde os personagens, as ações, os raciocínios, as especulações - muito embora apresentem forte relacionamento interno (reunindo-se de fato em torno de um ímã, de um magnetismo) - não encontram um centro de gravidade onde se sustentem. Parecem habitar o poema de Adília o espectro de códigos outros, a fantasmagoria irrevelada de uma legislação estranha que vigora suspensa sobre o que se lê e que parece impedir uma decodificação viável.

Se Bachelard pudesse avaliar o cisne de Adília, diria de imediato que ele não passa de um complexo de cultura. Tal como se mostra aí, falta-lhe a água (seu suporte e aporte de imagens), falta-lhe o entorno da natureza, o que lhe retira o frescor das penas e do vôo, e o seu valor de ultrapassagem para outro domínio. O cisne de Adília comparece aqui desirmanado de sua origem hídrica. Ele não é sequer um ideal de brancura e de graça, e nem lembra aquele pescoço em gládio, por exemplo, de um dos cisnes de Mallarmé. O cisne de Adília não carrega a imanência do imaginário da água, e ainda menos a plumagem do mito solar ou lunar que com ele voa e percorre os espaços do devaneio, marcando a passagem do tempo, o dia e a noite.

O cisne de Adília é apenas uma baixa ave, uma ave de reles estirpe, rasteira, sem lago, sem jardins – é um ser confinado, prosaico, encerrado num... quintal. O cisne de Adília é um cisne doméstico que não passa de uma galinha corrida pela cozinheira apressada em lhe torcer o pescoço e depená-la para a panela do almoço. O cisne de Adília é o que frequenta os *Carmina Burana*, o que se exilou do lago e da felicidade, voando diretamente para o espeto do churrasco, negro e funerário. É ele o cisne ao qual o devaneio tuberculoso de Álvares de Azevedo dá asas na auto-ironia com que o romântico brasileiro se vê poeta: o cisne de Adília não passa de um marreco que morre nas mãos da cozinheira, piando de agonia. O cisne de Adília é, definitivamente, o cisne de La Fontaine, que diz o seu último canto sob o facão do cozinheiro.

Mas ao cisne do quintal de Adília responde o cisne do poema de Fiama, e só aqui o reflexo que emana da natureza poética e líquida desta mítica ave transparece – claro que para o meu gáudio bachelardiano! Diante do cisne doméstico de Adília levanta vôo o seu reflexo na água, o cisne outro, a imagem do cisne da poesia, o seu duplo, implicitado formalmente através da própria estrutura especular do poema. No espelho do sol, a imagem da lua; no espelho do masculino, o feminino; e o cisne de Adília, como todas as imagens em ação no inconsciente, é já então um hermafrodita, um andrógino, como o quer Bachelard⁹. O cisne do quintal encontra o seu sucedâneo no cisne do poema – e é este que vai perseguir para sempre Fiama. Temos então que o cisne de Fiama é aquele oferecido por Afrodite/Zeus, aquele que puxa o carro de Apolo, cujo domínio é toda a claridade. Esse é o pássaro imaculado, cuja brancura executa a viva epifania da luz¹⁰.

Creio que as premissas de Adília se deixam conhecer melhor agora. Se se quiser, há nelas uma espécie de contradição entre “domesticidade” e “arte”, entre modo baixo e alto, entre tempo relativo (um quarto de hora) e tempo absoluto (vida afora), entre “ódio” e “ócio”. Se então se trazer para aqui o concurso da dedicatória, cogito que já agora poder-se-á apalpar em efetivo esta última dicotomia.

⁹ BACHELARD, Gaston - *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942

¹⁰ Na alquimia, o cisne ganha o valor do arquétipo do andrógino: “Seu assobio é nomeado o canto do cisne (o signo cantante), porque o mercúrio, destinado à morte e à decomposição, vai transmitir sua alma ao corpo interno saído do metal imperfeito, inerte e dissolvido”. Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seguers, 1973, vol 2, p. 167.

Também confira-se o exposto em: BRANDÃO, Junito - *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991, 2 vols, e em PAUWELS, Louis (dir.) - *Dictionnaire des sociétés secrètes en Occident*. Paris: Petits-Fils de Leonard Danel, s/d.

Fiama não gosta de cisnes, mas isso não a impede de escrever o poema “Cisne”. O não-gostar pode estar perto, na poética enviesada de Adília, de odiar, e é possível supor então que o “ódio” nasça da experiência pessoal, peripatética e doméstica de Fiama diante desse cisne prosaico de quintal que não se deixa aprisionar, e que, aliás, lhe dá trabalho durante pelo menos um quarto de hora. Todavia, essa não é uma experiência desprezível, visto que ela vai permitir, no “ócio” de Fiama e durante toda a sua vida, que a poetisa escreva sobre o cisne. Ao fim e ao cabo, saltando da experiência pessoal para a geral, como se lê na síntese, tanto Fiama está apta, por último, a se transmutar no Poeta Português Contemporâneo, quanto o cisne a se transformar na Tópica da Literatura Portuguesa Contemporânea.

Quero fazer notar que deixei, de propósito, de tangenciar um indicativo poderoso do poema de Adília. O cisne do quintal maltrata tanto Fiama ao persegui-la, que só pode ter sido ele a ferir-lhe a “mão direita”, fato que, como ali se esclarece, a impedia de “escrever” no início do entrecho:

“(O cisne persegue a Fiama no quintal/ a Fiama persegue o cisne no poema/ sarada a mão direita da poetisa/ a poetisa pode escrever sobre o cisne”.

Este pequeno detalhe, que pode passar despercebido, faz menção a um desses códigos que, a meu ver, sobrevoam como uma sombra (ou como uma luz?) estes versos. E eles remetem a uma luta ancestral, travada entre Zeus e Leda - mas não só; porque trata-se ao mesmo tempo do litígio encetado entre o escritor e a palavra.

Segundo o exaustivo ensaio de José Maria Marcos Pérez (em *La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones*), na mitologia grega e também na romana, nas suas múltiplas versões, Zeus toma a forma de cisne para apossar-se de Leda (mulher de Tíndaro, rei da Lacônia), e ela, para dele se evadir, se transforma em gansa - avatar feminino do cisne¹¹. Mas é na forma de mulher que ele a possui, pelo

¹¹ Leda, cuja etimologia é “mulher”, não aparece na *Ilíada*, e apenas é citada uma única vez, e de passagem, na *Odisséia*, segundo pesquisa de José Maria Marcos Pérez em *La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones*. Em *Catálogo das mulheres*, Hesíodo também a ela se refere, mas abreviadamente. Píndaro a cita apenas como a mãe dos filhos Castor e Polideuses, dos Dioscuros. Em *Agamenon* de Ésquilo, ela é citada como a guardiã da casa de Clitemnestra. Helena, através de Eurípides, dá a versão do seu nascimento incluindo Zeus como o cisne que foge da águia, base da lenda que dominará no futuro, e que também está presente no *Orestes* do mesmo dramaturgo. *Biblioteca*, de Isócrates, é o texto mais completo sobre o assunto, ao mesmo tempo que introduz Nêmesis como a outra mulher no coito de Zeus com Leda. Nas fontes latinas, Virgílio, Horácio, Ovídio apenas citam Leda. Curioso que nas artes plásticas da Antiguidade (cerâmica e terracota, murais, sarcófagos, objetos de prata e ouro), seja Leda a tentar subjugar com a mão esquerda o cisne que, sempre neste caso, é menor que ela. Em outros, há a presença de Eros na cópula, quando não de toda a família e dos ovos que se gerariam por meio desse ato, sendo que não se trata mais de estupro, mas de

menos é o que a iconografia e as artes pictoriais especulam com intenso e por vezes eloquente erotismo, desde Leonardo da Vinci e Michelangelo, passando por Buonarroti, Tintoretto, Veronese, Correggio, Rubens, Delacroix, Picot, Boucher, Moreau, Matisse e Dali, na sua “Leda atômica”, para citar apenas alguns. O mesmo se passa na escultura em mármore, em gesso, em bronze, com Cellini, Thierry o Jovem, Thorwaldsen, Shoenerweck, Hildebrand, Desbois, Bourdelle, etc.

A partir de Eurípides, uma das versões do mito vai assegurar que, desse abuso divino, nascerão dois ovos postos por Leda. Num, vêm ao mundo os imortais Pólux e Helena; e, noutra, os mortais Castor e Clitemnestra. Homero dará conta do destino de Helena e de Clitemnestra, da mesma forma que Ésquilo, Heródoto, Eurípides, Virgílio e inumeráveis e notáveis autores. Ambas as irmãs possuem, como a mãe (cujo fim é o suicídio), o perfil dotado para fecundas tragédias e ambas figurarão envolvidas nos intrincados e sanguinários episódios da Guerra de Tróia. Como se sabe, Helena, criada como filha dos reis de Esparta, casada com Menelau, é raptada por Páris, príncipe de Tróia. O exército espartano que avançará sobre Tróia em resposta à afronta vai ser comandado pelo cunhado de Helena, irmão de Menelau e também marido de sua irmã Clitemnestra, Agamenon, que é rei de Micenas, e que, por sua vez, é responsável pela morte do marido de sua presente esposa e de seus dois filhos, e que vai ser, ao regressar vitorioso de Tróia, assassinado por Egisto, seu inimigo fidalgal de longa data, mas agora agindo industriado por Clitemnestra, então a sua amante¹².

Na literatura, é dentro do tema do assédio, da violação, que a cena entre Leda e o Cisne ocorre em verso desde Ronsard, Spenser, Góngora, Goethe, Leconte de Lisle, Rilke, Éluard, Ruben Darío; e em prosa em Gourmont, Gabriel D’Annunzio, Hoffmannsthal, Giraudoux, para citar alguns. Na tradição literária anglo-saxônica, as peripécias que envolvem a cena de Leda e o Cisne são tratadas pateticamente por Yeats num erotismo perverso em que a desproporção dos amantes sobressalta¹³. O

uma relação erótica aceita de bom grado por Leda. Na maioria dessas cenas, Leda se encontra nua ou em vias de se tornar nua.

¹² BRANDÃO, Junito – *Dicionário Mítico-Etimológico*. Opus. Cit, vol. 2, pp. 499-505.

¹³ Também nesse sentido se desenvolve o poema de Frank O’Hara, que se apropria do mito de Leda para implicitar o poder do cinema sobre o seu expectador. Cito o texto que a gentileza de Rosa Maria Martelo me fez conhecer: “An Image of Leda”.

The cinema is cruel/like a miracle. We/sit in the darkened/room asking nothing/of the empty white/space but that it/remain pure. And/suddenly despite us/it blackens. Not by/the hand that holds/the pen. There is/no message. We our-/selves appear naked/on the river bank/spread-eagled while/the machine wings/nearer. We scream/chatter prance and/wash our hair! Is/it our prayer

portentoso cisne que é Zeus, essa “glória emplumada”, assedia e submete a frágil Leda que, “capturada pelo bruto sangue aéreo” e cativa dessa “urgência branca”, não pode opor os seus “dedos incertos” ao impulso do “emplumado resplendor”. Ao ser consumado o estupro, o próprio tremor causado pelo cisne nos quadris da franzina Leda engendra, em igual furor, a catástrofe da “muralha destruída”, do “teto”, da “torre em chamas” e de “Agamenon morto”, episódios funestos que envolverão os rebentos deste ato ultrajante - Helena e Clitemnestra ¹⁴. De maneira que o assalto do deus à vítima indefesa que é Leda se conjuga, no soneto de Yeats, às suas consequências histórico-políticas, igualmente brutais¹⁵. E o soneto se pergunta:

*Being so caught up
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with this power
Before the indifferent beak could let her drop?*¹⁶

(Sendo assim pega e tão dominada pelo sangue bruto do ar, teria Leda recebido dele, junto com o poder, o conhecimento, antes que o bico indiferente a deixasse cair?)

Explicitando a impactante cena descrita por Yeats, o quadro de Paul Cézanne exhibe, na sua contemporaneidade, o prepotente bico serrado do Cisne detendo, de modo entre envolvente e agressivo, a mão direita de Leda, ferindo-a – o que me leva de volta à Adília, permitindo-me supor que de forma semelhante teve Fiamma magoada a mão, o que a impedia de escrever.

Blanchot nos ensina que, de fato, a mão que escreve é a “mão doente”, a mão obsessiva, a que nunca deixa o lápis, porque o que ela segura pertence à sombra, e o escritor é essa sombra. Assim, o domínio do escritor será apenas o de manter-se em contato com esse momento indeciso da fascinação com que a palavra, sendo inapreensível, lhe acena, apenas para provar não poder ser dominada. Momento em

or/wish that this/occur? Oh what is/this light that/holds us fast? Our/limbs quicken even/to disgrace under/this white eye as/if there were real/pleasure in loving/a shadow and caress-/ing a disguise!”
O’HARA, Frank – *The collected poems*. Los Angeles, Berkeley, Londres: Donald Allen Ed./University of California Press, 1995.

¹⁴ Valho-me aqui de três distintas versões para o português de “Leda e o Cisne”, de W.B. Yeats: de Mário Faustino, de Péricles Eugênio da Silva Ramos e de Alcir Pécora/Paulo Franchetti.

¹⁵ PÉCORA, Alcir e FRANCHETTI, Paulo – “Metáforas assombradas”. *Germina, Revista de Literatura & Arte*. 2005.

¹⁶ Eis todo o poema: “*Leda and the Swan*// A sudden blow: the great wings beating still/Above the staggering girl, her thighs caressed/By the dark webs, her nape caught in his bill,/He hold her helpless breast upon his breasts.//How can those terrified vague fingers push/The feathered glory from her loosening thighs?/And how can body, laid in that white rush,/But feel the strange heart beating where it lies?//A shudder in the loins engender there/The broken wall, the burning roof and tower/And Agamemnon dead. Being so caught up,//So mastered by the brute blood of the air,/Did she put on his knowledge with this power/Before the indifferent beak could let her drop?”

que a atração pelo Cisne, por essa epifania de luz, não pode ser reprimida ainda que ela nos assalte e ainda que não se deixe inteiramente fruir.

Blanchot acena-nos com a hipótese de que “escrever jamais consiste em aperfeiçoar a linguagem corrente, em torná-la mais pura. Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir.”¹⁷ Arremato as palavras de Blanchot lembrando que, para Jung, o canto do cisne é a manifestação mítica do isomorfismo etimológico da luz e da palavra¹⁸.

Outra sombra que paira sobre o poema de Adília é a de Baudelaire, que já começa a se delinear pela simples menção ao cisne. Em *Fleurs du mal*, há dois poemas sob esse título, referência fundamental para a introdução e transformação dessa tópica na modernidade. Mas a imagem do poeta francês se insinua também quando se busca precisar melhor a palavra “ócio”, cuja acepção de “inação”, de clivagem entre o poeta e o mundo, muito se aproxima do “spleen” do autor de *Les fleurs du mal*.

O “spleen” tem, aliás, na literatura portuguesa, uma tradição bastante notável, que vem desde a poesia romântica e decadentista, e que, atravessando Nobre, Osório de Castro, José Duro, Florbela Espanca, já alcançara até mesmo Eça, encontrando em Pessoa, notadamente no Álvaro de Campos, em algum ortônimo e no Bernardo Soares d’ *O Livro do Desassossego*, o seu herdeiro modernista.

Todavia, o “spleen” baudelaireano está associado (e “Le Cygne” bem o ilustra) ao movimento de produção do novo e à melancolia irreparável resultante da evidência de que o moderno nasce já sob o signo da sua própria transitoriedade e decadência. E é isso que impele o poeta a um espaço de marginalidade, constringendo-o a experimentar a sensação de estar fora de lugar, a reconhecer-se exilado. E creio que é nesta acepção que o “ócio” melhor se esclarece quando associado à Fíama. Porque, como sugere Starobinski, Baudelaire localiza o seu tema na força destrutiva da modernidade, ao mesmo tempo em que protesta contra ela invocando o soterrado e o

¹⁷ BLANCHOT, Maurice – “A solidão essencial”. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, trad. Álvaro Cabral, p. 43.

¹⁸ JUNG, Carl G. – *Métamorphoses et symboles de la libido*. Cit. por G. Durand in CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des Symboles*. Opus Cit, vol. 2, pp.163-164.

destruído, o que ali não mais está, mas que pode ser ao menos vislumbrado no paralelo com a Antiguidade, no gesto de transformar a realidade em alegoria¹⁹.

Em Fiana, esse protesto implica na sua nomeação, que a cada vez se investe de um desejo de desantrancar as raízes literárias, históricas e artísticas do objeto apreendido, como se os versos só pudessem caminhar e abrir sua existência enquanto feixes simultâneos de bens e formas culturais subjacentes a cada motivo que os compõe. Luís Miguel Queirós refere nela uma linguagem que se esforça por “*representar* a coincidência absoluta de um olhar idealmente objectivo (...) e de um olhar que (...) fosse também uma espécie de mediador de todas as subjectividades que alimentaram a sua, incluindo essa sucessão de subjectividades a que chamamos História da Literatura”.²⁰ Talvez por assim ler Fiana, é que Jorge Fernandes da Silveira encare a sua poesia como sendo “*megalômana*”, visto que “a sabedoria reside na percepção de que entre os sons da cultura (..) e os da natureza (...) há-de estar sempre o trabalho dos poetas, impulsionado por encontrar correspondência entre as formas (...) que fazem as coisas conhecíveis e reconhecíveis”. E é na acepção “renascentista” do termo, que Jorge a considera “a mais universal dos poetas portugueses contemporâneos”²¹. Eduardo Lourenço, no prefácio à *Obra breve*, parece estar em concordância com essa assertiva, uma vez que registra Fiana ter atravessado e vivido, “como poucos ou nenhum dos nossos autores modernos, todos os mares, lagos, ribeiros não só da nossa memória poética, desde os cancioneiros a Gil Vicente, Camões, como todas as referências míticas da Modernidade.”²²

Em Baudelaire, “Le Cygne” esboça o movimento de recuperação dos destroços da Paris antiga no flagrante daquela cidade que se perde no trânsito para a nova em que está prestes a se tornar, e que, como a antiga, logo se encontrará (aliás, como tudo o que é moderno) precocemente mergulhada na caducidade. Como diz Walter

¹⁹ STAROBINSKI, Jean - “Les figures penchées: Le Cygne”. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989.

²⁰ Luís Miguel Queirós, num artigo intitulado “A arte de ver”, em *Público* (Lisboa, 20/01/2007), expressa desta maneira o que ocorre na escrita de Fiana: “Imagine-se que, ao olhar-se para uma casa em ruínas, se vê a casa, literalmente, com o olhar detalhado e neutro de uma objectiva fotográfica, mas que ao mesmo tempo se vê a casa como ela foi em várias épocas, e as pessoas que nela viveram, e as heras que a recobriram, e se vê, no espírito, muitas outras casas que conhecemos, e as casas de que falaram, ao longo dos séculos, os muitos poetas que falaram de casas, quer de casas concretas, quer da Casa abstracta, e que nos vemos a nós próprios vendo a casa cujas ruínas estão à nossa frente, e nos vemos escrevendo um poema que tome tudo isto em consideração.”

²¹ SILVEIRA, Jorge Fernandes da - “[Recensão crítica a *Cantos do Canto*, de Fiana Hasse Pais Brandão; *Epístolas e Memorandos*, de Fiana Hasse Pais Brandão]” *Revista Colóquio/Letras*. n.º 147/148, Jan. 1998, p. 335-336.

²² LOURENÇO, Eduardo - “Fiana ou o inelutável”. *Obra breve*, Opus Cit, pp. 9-10.

Benjamin, sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio²³.

Daí que o Cisne, emblemática do poeta e da força sagrada da tradição lírica, se encontre rebaixado nesta Paris em reconstrução sob os auspícios do projeto de reurbanização de Hausmann, o “artista demolidor”. A ave, vislumbrada por Baudelaire no trajeto entre o Nouveau Carrousel e o Louvre, a ave trôpega e suja, fugida da gaiola de uma “ménagerie”, o cisne que mal pode caminhar na barafunda e na bagaceira do refugio de construções, tapumes, ruínas, pedras, ásperas lajes, e que arrasta sua plumagem em busca do regato seco, banhando-a nervosamente na poeira como se fosse a água que não há – é a imagem mais expressiva do poeta da modernidade: a do desajustado, do exilado saudoso do seu torrão natal; tal como Andrômaca viúva, tal como a negra magra e tísica que devaneia com a sua África; tal como todos os que perderam aquilo que não se encontra jamais, os esquecidos numa ilha, os cativos, os vencidos e tantos outros ainda, como bem ruminava Baudelaire nesses dois visados poemas. E não é gratuito que ele os tenha dedicado a Victor Hugo, na altura exilado da França. Diante dos desmanches, dos destroços da Paris agora desconhecida, Baudelaire deplora:

*Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve.* ²⁴

Quanto ao referido poema “Cisnes” de Fiana, publicado em 1967, em *Barcas Novas* (uma de suas primeiras obras líricas), ele se levanta por meio do diálogo com o Gil Vicente da *Farsa chamada Auto das Fadas*. Tal como em Adília, Fiana trilha a mesma senda do intertexto, de diálogo com a tradição literária, num movimento em que a obra artística joga com as outras que a antecederam, emulando-se e reanimando o universo literário.

CISNE

Esta ave segue um extremo
que canta contra a razão
quando mata o coração.

Gil Vicente, *Farsa chamada auto das fadas*.

²³ BENJAMIN, Walter – “Sur quelques thèmes baudelairiens”. *Poésie et révolution*. Paris: Denoel, 1971, trad. Maurice de Gandillac, pp. 225-275.

²⁴ BAUDELAIRE, Charles – “Le Cygne”. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, Ed. bilíngüe, trad., intr. e notas de Ivan Junqueira, p. 328.

*No extremo do coração
cantar
não tem razão*

*Quando acaba o coração
não tem canto
razão*

*Quando o canto ao cantar
mata
o coração*

*é porque vai contra o canto
a razão
do coração²⁵*

Este é o primeiro dos quatro poemas dirigidos ao cisne, que comparecem ao longo da obra poética de Fiamma. Ele se compõe de 4 estrofes de 3 versos cada, e se exercita ludicamente com os vocábulos de Gil Vicente, sua epígrafe e seu mote, para formar uma nova constelação poética, banhando-os em luz própria.

Na linha da combinatória, Fiamma dispõe de maneira diversa esses vocábulos originais a fim de que eles ganhem uma outra e inaugural camada de sentido, dada, por exemplo, já de cara, pela própria disposição espacial das palavras tomadas de empréstimo e pela exposta ausência de pontuação. Além disso, Fiamma conclui de maneira diversa de Gil Vicente. O dramaturgo acusa a ave de ser irracional, pois que ao morrer ela canta. Fiamma pondera que quando se está morrendo não é racional continuar cantando (tal como o especula o dramaturgo), mas por outra razão: porque o canto perde a razão de ser, visto que perde o motivo que o rege - a vida. E se, de outra forma, o cantar pode matar de júbilo alguém é porque o canto e o coração têm ambos razões contrárias, índoles diversas.

Vê-se que o princípio de variação, de combinatória, a partir do mote de Gil Vicente, é semelhante às diferentes flexões que o poema de Adília desenha, efetuando as

²⁵ BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais – *Obra breve. Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, maio de 2006, pref. Eduardo Lourenço, p. 45. Sempre que citar Fiamma remeto-me a esta edição e anexo a seguir à citação o número da página em pauta.

perseguições do cisne e de Fiama. Essa é a forma que Adília encontrou, provavelmente, para permanecer colada à obra em que pretendeu parasitar no seu poema. Mas repare-se que, enquanto em Fiama é o motivo do canto do cisne o que impera, em Adília, o motivo do canto se encontra em latência, silencioso.

Não preciso lembrar que a crença acerca do canto do cisne, surgida na Grécia antiga, mais ou menos por volta do século III A.C., difunde que o cisne canta uma única vez: apenas para despedir-se da vida. Camões, que recebe tal motivo de Boscán ou de Garcilaso, via Petrarca (como cogita Aníbal Pinto de Castro revendo a tese de Faria e Souza) é considerado o introdutor oficial desta tópica em Portugal, muito embora vejamos aqui em Fiama que Gil Vicente a pratica antes. Na mesma linhagem de Camões, também Sá de Miranda e Diogo Bernardes (ao longo do Quinhentismo), seguem a trilha castelhana desta tópica que Boscán e Garcilaso haviam recebido de Itália, através de Petrarca e Sannazaro²⁶. Vale a pena lembrar o soneto XLIII de Camões, que diz:

*O cisne quando sente ser chegada
a hora que põe termo a sua vida,
música com voz alta e mui subida
levanta pola praia inabitada.*

*Deseja ter a vida prolongada,
chorando do viver a despedida;
com grande saúde da partida,
celebra o triste fim desta jornada.*

*Assi, Senhora minha, quando via
o triste fim que davam meus amores,
estando posto já no extremo fio,*

*com mais suave canto e harmonia
descantei pelos vossos disfavores
la vuestra falsa fe y el amor mío.*

Para despedir-se da Senhora infiel, o soneto tenta adiar, como o cisne, a morte desse amor, cantando ao menos os desfavores da amada.

²⁶ CASTRO, Aníbal Pinto de – “Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo”. *Península. Revista de Estudos Ibéricos* n. ¼ 1. Coimbra, 2004, PP. 65-95.

Essa idéia de prolongar a vida cantando, de cantar para não morrer²⁷, é já uma outra variação dentro da tópica que estamos abordando, e que se junta à tal irracionalidade do canto extremo em Gil Vicente e à do canto que pode matar de júbilo - ambas latentes no dito poema de Fiama.

Ora, esta última variação é uma das visadas por Bachelard em *L'eau et les rêves*. Nesse ensaio brilhante, ele sublinha que o canto do cisne antes da morte pode ser interpretado como as eloquentes juras do amante antes do momento supremo que é a morte amorosa. Esse canto é o desejo exaltado que vai encontrar o seu apaziguamento. E Bachelard conclui: não há senão um desejo que canta ao morrer, que morre cantando de júbilo, e esse é o desejo sexual. O canto do cisne é, portanto, o desejo sexual em seu ponto culminante.

Segundo ele, essa interpretação é, aliás, a única que pode dar conta de todas as ressonâncias inconscientes e poéticas de uma bela página do *Nascimento da Tragédia*. E ele cita Nietzsche: o mito trágico “empurra o mundo fenomenal até o limite em que ele se nega a si mesmo e procura penetrar no seio da verdadeira e única realidade, onde, semelhante à Isolda, ele parece entoar esse metafísico canto do cisne: ‘Na vaga ondulante/do mar de delícias,/no fragor sonoro/de ondas perfumadas,/na inquieta unidade/da palpitação universal/abismar-se – perder-se/em plena inconsciência – suprema volúpia!’”²⁸.

Mas voe agora com os cisnes de Fiama e aporte na sua próxima vertente, quando a tópica do canto se metamorfoseia de novo. Aqui, o cisne deixa de ser vítima do seu canto, e o topos passa a indicar essa ave como o guia dentro da escuridão do desconhecido, da morte, e, desta forma, como o arauto do fim alheio, aliás, da maneira como é tratado por Rilke e por Cecília Meireles.

Em Rilke, o cisne é aquele que abre passagem por entre coisas que ainda não foram criadas, dentre elas a morte; o cisne encarna o sacrifício de avançar “pelos feixes do irrealizado”, ele é uma espécie de condutor na intronização para o nada²⁹. Em Cecília,

²⁷ Com muito espanto e emoção reparo, só agora, que aprendi do meu pai uma lição que decorre dessa tradição: “que a música me dá forças se a vida falta”, e foi por isso que ele cantou tanto na noite em que morreu. No poema “Lição de música” de *Livro de auras* (São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 119) registrei, sem o perceber, a minha filiação a essa tópica - como (entre impactada e extática) constato neste momento, levando já agora em consideração o inconsciente coletivo de Jung. Afinal, que razão me levou a perseguir tal topos neste estudo?

²⁸ BACHELARD, Gaston - *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Opus Cit.* pp. 53-54.

²⁹ Leia-se “O Cisne”, de Rilke, na tradução de Augusto de Campos (*Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 205)

Este cansaço de passar como que atado/a coisas que ainda não foram feitas,/parece o caminho incriado do cisne./E o morrer, esse desaparegar-se/do fundo em que diariamente estamos,/seu tímido abandonar-

a morte é aquela hora em que os cisnes cantam, tal como reza o título do seu poema de 1923, do volume de *Nunca Mais e Poema dos Poemas*³⁰.

Fiama possui, nessa mesma tessitura, duas peças tocantes. A primeira, intitulada “Cisne, no lago do meu jardim”, foi publicada em *Os Louvores* (sem data na sua *Obra breve*) e traz uma pequena notação final esclarecedora sobre as condições de sua elaboração : “Na morte da minha mãe, Carcavelos”. Eis o poema:

CISNE NO LAGO DO MEU JARDIM

*Desde a idade clássica o poeta
crê que o cisne ao morrer canta.
Mas não cantou. Louco, desceu
da superfície alta das águas
na noite sem clarões, compacta.
Sentiu apenas que entre os vivos,
que adormeciam, a morte vinha
e a moribunda o ouvia.*

*E os poetas releram de manhã,
nos poemas clássicos, que um cisne
imaginara a dor eterna
da eterna morte humana.*

Na morte da minha mãe, Carcavelos (p. 667)

Estes versos metalinguísticos, que por certo agradariam a Bachelard, conservam, de modo diverso da peça de Adília, a fecunda imagem do cisne rodeada por sua *entourage* singular: a água e o jardim. E dialogam explicitamente com outros poemas clássicos (e acabamos de referi-los e à vertente castelhana desse mito) contestando-os. Porque a experiência de Fiama comprova que o cisne (pelo menos este “louco”

se às águas//que mansamente o acolhem e por serem/felizes e já passadas, onda a onda,/sob seu corpo se retraem;//então, firme e tranquilo,/com realza e crescente segurança,/abandona-se o cisne ao deslizar.

³⁰ Eis o citado poema de Cecília Meireles, “A hora em que os cisnes cantam”, de *Nunca mais e Poema dos Poemas*, 1923:

Nem palavras de adeus, nem gestos de abandono./Nenhuma explicação. Silêncio. Morte. Ausência./ O ópio do luar banhando os meus olhos de sono.../Benevolência. Inconsequência. Inexistência.//Paz dos que não têm fé, nem carinho, nem dono.../Tudo perdão divino e a divina clemência!/Oiro que cai dos céus pelos frios do outono.../Esmola que faz bem... - nem gestos, nem violência...//Nem palavras. Nem choro. A mudez. Pensativas/Abstrações. Vãos temores de saber. Lento, lento/Volver de olhos, em torno, augurais e espectrais...//Todas as negações. Todas as negativas./Ódio? Amor? Lê? Tu? Sim. Não? Riso? Lamento?/ - Nenhum mais. Ninguém mais. Nada mais, Nunca mais...

cisne) não cantou anunciando a morte: ele tão-somente desceu da noite para o lago do seu jardim, e apenas uma única pessoa o ouviu: a moribunda.

A negação do mito através desse acontecimento inusitado (o silêncio/canto do cisne) que desdiz a tópica, provoca o florescimento de outra hermenêutica sobre os mesmos textos que serviram de fundamento à exegese anterior. Assim, lendo hoje esses versos, conclui o poema, os poetas contemporâneos haverão de concluir que o cisne não conhece a eternidade da dor da morte humana - ele apenas a “imagina”. Fiana leitora, mercê da sua experiência pessoal (de que a nota final desses versos dá conta), pode descerrar essa dor agora em toda a sua plenitude. Assim, o verdadeiro objeto (que é a morte da sua mãe) se desloca e se afunda no lago do poema. Sobre ele Fiana se cala, quem sabe para tentar escamotear aquilo que o cisne apenas “imagina” e não realiza: a eterna dor dessa perda.

Num outro momento, agora de 1996, numa peça intitulada “Epístola para um cisne”, e que está no volume *Epístolas e memorandos*, a poetisa retorna à mesma temática, visando à igual variação do canto do cisne. Em registro mais ajustado e hermético, numa peça de uma única estrofe muito elaborada e cerrada de 17 versos (cada um com 14 sílabas métricas), Fiana agora se dirige em direto ao Cisne, tuteando-o. E o poema diz assim:

EPÍSTOLA PARA UM CISNE

*Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde
quando sob o teu corpo é dia e o sol afaga quedo
ou quando do teu porte há a sombra negra igual
a tudo o que está negro, e é noite, e abandono e medo.
Nem concebes o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma
que te amo no poema e temo o canto imaginado
que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada
quando a minha mãe morta era somente insone.
Nunca viste a beleza, nem a vida e os lábios
que sopram as primeiras e últimas palavras, ou
o hálito que sai sem voz da dor mais desolada.
Nem a doença, a morte e os olhos sem imagens
do ar e das cores várias viste em que tu vogas branco.
É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,
Se não sabes que só o teu outro cisne se perde.*

*Mas quando vi insone e logo morta a minha mãe
estou certa de que a cega, a muda, falsa ave cantou.(p. 593)*

A ave é aqui um vocativo de uma oração que, afinal, é formulada, quase no encerrar do poema, com o fito de coroar uma comprovação: a da ignorância completa da ave sobre si mesma. Inculta, ela é também falsa, cega e muda. É deste cisne (eu perguntaria com Adília) que Fiama terá “ódio”?!

Parafraseando-o rapidamente, eis o que o poema revela:

- é falso que tu, ó Cisne (que não conheces a água e etc, que não concebes o amor e etc, que nunca viste a beleza e etc), é falso que tu celebres sozinho a tua morte, se ignoras que apenas o teu outro cisne se perde. Todavia, estou convicta de que essa ave, assim limitada e desinformada (de si e dos outros) cantou quando minha mãe morreu.

O poema se vale da emblemática especular do cisne para se construir, pois que se aplica em sublinhar que o obscurantismo da ave decorre do desconhecimento acerca de sua própria natureza, qual seja, a de ser uma entidade dupla. Ora, o poema insiste em expor ao cisne a dupla natureza que a água, refletindo-o, lhe outorga: porque ele é diurno e é noturno; é vida e é morte; é júbilo e melancolia. Mesmo no reflexo dos olhos daquela a quem anunciou a partida (a mãe), o cisne é incapaz de (branco) se reconhecer. Entretanto, o seu engano maior é este: o de não saber que apenas o outro cisne é quem morre durante o seu canto, e não ele, já que este, a ave muda, cega e falsa - esta, o Mito! – persiste eterno. Fiama reconhece, na mãe morta, o duplo mortal do mito.

Creio que a partir do comentário sobre estes dois últimos poemas, pode-se supor agora a razão por que Adília insiste, nos seus versos, em afirmar que o cisne persegue Fiama no poema pela vida afora.

E, para encerrar (ao menos provisoriamente) estas reflexões, trago a quarta e última obra de Fiama sobre o cisne, intitulada “O cisne escreve o canto”. Publicado em 1982, em *Âmago 1 (Nova arte)*, esta derradeira peça de Fiama amplia os horizontes do topos que venho examinando, conferindo-lhe uma dimensão ainda mais contemporânea.

O CISNE ESCREVE O CANTO

*Quando oiço a voz do cisne não é
um tópico é antes esta quebra do vento
em que se pode ouvir um cântico.*

*Embora na literatura ele cante mortal
mente foi o vento no fim do
inverno que parou aqui e a voz nova*

*do cisne começa a escrever que eu canto.
Também água que escorre cantável por si
em certos momentos foi cantada.*

*E se falei em Senta ela era das vozes
do canto gráfico a que é toda som
sem modo literário e só hoje um cisne*

*como ela não como ela na morte
estive a cantar no jardim sem mito. (p. 422)*

Disposto em 4 estrofes de 3 versos e um dístico final, o poema é inconstante no número de sílabas, que variam entre 7 e 14, e é repleto de *enjambements*. Estes ocorrem até mesmo dentro das palavras, como é o caso de um signo-chave do canto do cisne em Fiana, a palavra “mortalmente”, que, aqui, se divide em “mortal” e “mente”, do quarto para o quinto verso. É de se notar que, ainda na rota dos dois poemas anteriores, Fiana persiste sublinhando, por meio de tal providência, o índice de falsidade da ave, insistindo em reiterar que ela “mente”. E já veremos que aqui esta “mentira” é de outra natureza: o cisne mente porque é indecível, porque tornou-se um signo-sereia, ligado ao risco do abismo, à metamorfose, respirando entre a dúvida e certeza.

Para além do seu aspecto visual e metalinguístico, a primeira evidência é que estes versos não estão apenas contestando a tradição literária do canto do cisne (tal como ocorria nas duas peças anteriores), mas a estão recusando para transsubstanciá-la em outra. Eles se erigem a contrapelo do mito, assegurando, desde o princípio, que tal tópica “não é/um tópico”, e que o cisne que o poema cria é antes um “canto gráfico” que atua num “jardim sem mito”. Portanto, tudo quanto diz respeito ao topos do cisne e à sua mítica, tal como tenho levantado desde o princípio, fica agora contestado ou suspenso, a ponto de tomar novos contornos.

Este outro cisne irrompe como a “nova voz”, a voz que, no entanto, “escreve”. Trata-se de uma voz, ou seja, de uma voz de escrita, tecida por significantes, que se associa, no texto, ao “canto gráfico” de Senta – o que nos remete a dois outros registros

simultâneos: um é o da música integral, a “Gesamtkunstwerk” wagneriana, o conceito de obra integral wagneriana, onde poesia e música se tornam indissolúvelmente ligadas; e o outro é o da chamada “poesia pura”, ou seja, da poesia impulsionada a partir da releitura de Baudelaire por Mallarmé, e que percorre Valéry até à contemporaneidade, e onde o *Cygne* (o Cisne) se transforma em *Signe* (o Signo).

Senta, que nos faculta a primeira aproximação, é uma personagem wagneriana nascida de uma concepção heineana. Através da obra de Heinrich Heiner, Wagner, contemporâneo de Baudelaire, cria o *Navio Fantasma* em 1843, que narra a lenda do holandês errante condenado a percorrer indefinidamente os mares, sem pátria e sem qualquer laço de parentesco. Conta-se que terá paz apenas quando encontrar alguém que, conhecendo seu destino, seja capaz de remi-lo – e essa é Senta, a mulher visionária e heróica³¹.

A água é, juntamente com o vento, o ingrediente fundamental onde se movimentam tais personagens nesta ópera, elemento onde Senta se afunda (pois que se joga ao mar, do alto dum penhasco) para acompanhar o seu amante, e onde, mortos, se reencontram para sempre. Também o vento (“a quebra de vento”), nomeado por duas vezes em *Fiama*, é componente essencial aqui: fantasmático e irreal, ele é o regente das mudanças e das alterações de rumo e curso provocadas no *Navio Fantasma*; real, o vento é o determinante palpável da vida dos povos marítimos da Noruega, onde ocorre o entrecho.

Atento também que pode-se identificar a citada “água” do poema, essa “que escorre cantável por si” e que, “em certos momentos foi cantada” - como a lembrança viva daquela que foi sendo aberta no Rio da Vida pelo Cisne do *Lohengrin* (ópera wagneriana de 1848), pelo Cisne que guia o barco do herói do Santo Graal - tal como os cisnes oferecidos por Zeus/Afrodite conduzem o carro luminoso de Apolo. Este Cisne é o portador daquele que se oferece em holocausto para recuperar a vida do Príncipe de Brabante – e essa “água cantável” é, sem dúvida, um primor sonoro de “canto gráfico”.

Ora, o “canto gráfico” é, pois, aquele que eleva a palavra à sua quintessência, que a depura em partitura, em signo puríssimo – e estamos então no domínio da tradição que o soneto mallarmeano, “*Le Cygne*”, parece ter inaugurado: “*Le vierge, le vivace et*

³¹ Trata-se de uma ópera considerada como “totalmente nova para a época”, tendo como abertura “um poema sinfônico” onde já se empregam todos os temas característicos, os futuros leitmotivos wagnerianos. Cf. PAHLEN, Kurt – *A Ópera*. São Paulo: Boa Leitura Editora S.A., s/d, trad. Aldo Bella Nina, pp.305-321.

le bel aujourd'hui/ va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre/ ce lac dur oublié que hante sous le givre/ le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!"³²

Virando do avesso a lenda do cisne, Fiama assevera que não é mais como essa ave que ela canta, mas que o cisne novo (que irrompe do grafismo do som (do signo em que se constitui) é agora quem escreve que Fiama canta: o Cisne é já o próprio poema. (Atento marginalmente para a inversão do ativo em passivo, elaborada aqui por Fiama, que é muito semelhante àquela desempenhada por Adília no seu poema sobre Fiama: antes, Fiama escreve que o cisne canta; agora, o cisne escreve que Fiama canta.)

Acerca do que ocorre nesta derradeira peça, diria com João Alexandre Barbosa, que o topos transmutou-se em tropos, que a tópica do Poeta transformou-se em metáfora do Poema, e que "a metáfora é agora a metalinguagem de uma reflexão diacrônica."³³ Reflexão histórica que, em Fiama, é uma "vivência quase corporal dos sons e dos sentidos", como o comentou em outra parte Rosa Maria Martelo.³⁴

O Cygne (o Cisne), a emblemática do Poeta transformado em pária na sua trajetória histórico-literária, tal como o constata Baudelaire, se interioriza no Signe (no Signo), ou seja, no poema cujo foco de atenção é ele mesmo às voltas com suas leis de produção, ele mesmo, a consciência reflexiva do fazer poético. O Cisne (o Signo, o poema) se torna então o espaço privilegiado onde o Poeta pode questionar e desmistificar a linguagem e suas hierarquizações, as suas relações de poder, a fim de inscrever para si um outro lugar social que não aquele que, à sua revelia, lhe fora outorgado desde o século XIX.

Esta me parece ser a atmosfera literária onde a obra poética de Fiama atua e se move, escrevendo o seu canto de alforria.

³² Un cyne d'autrefois se souvient que c'est lui/Magnifique mais que sans espoir se délivre/Pour n'avoir pas chanté la région ou vivre/Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.//Tout son col secouera cette blanche agonie/Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie/ Mais non l'horreur du sol ou le plumage est pris.// Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,/Il s'immobilise au songe froid de mépris/Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne."

³³ BARBOSA, João Alexandre - "Significação & metáfora: algumas reflexões sobre as relações entre literatura e sociedade". *Trans/Form/Ação* vol.1 Marília: UNESP, 1974. Cf. ainda do mesmo autor: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974; *A Comédia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2007. Teço desta maneira também uma homenagem ao meu querido Mestre desaparecido.

³⁴ MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta - estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004. A citação completa abarca a decisão do "olhar raso" procurado por Fiama em *Cenas Vivas*. Rosa compreende que ele "tem por detrás uma elaboradíssima experiência de leitura e de escrita que o subordina ao conhecimento de poesia, à vivência quase corporal dos sons e dos sentidos." (p.182) Cf. da mesma ensaísta: *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos da poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

A crer no poema de Adília, também é esse o ambiente poético da sua obra. E também o da Literatura Portuguesa, nossa Contemporânea³⁵.

³⁵ Este longo percurso trilhado por mim poderia ter sido poupado se, em vez dele, alertasse o leitor para uma pequena história à mão, que a Catherine Dumas me ajudou a lembrar e que o Gastão Cruz me auxiliou a reconstituir. Fiama teve, de fato, cisnes no lago do jardim da sua casa de Carcavelos e passou-se também que a sua mão direita foi machucada, impedindo-a por uns tempos de escrever: mordida por um dos cisnes?! Como ela e Maria José (Adília) trabalharam por algum tempo no anterior Centro de Estudos Filológicos em Lisboa, ambas se aproximaram. Fiama chegou mesmo a apoiá-la numa fase crítica, fato testemunhado pela dedicatória ao livro que Adília lhe entrega quando a visita já no leito de morte. Se aquilo que subjaz ao poema de Adília possui essa raiz real, radical, essa funda água e essas substâncias entranhadas no jardim prismático e inaugural de Carcavelos, o poema, tal como resulta, não só os sobrevoa como também os arranca de si e os eleva (como seu duplo) a um estágio em que os faz (outros) refletirem-se a si mesmos numa expansão histórico-literária que, iluminando a poesia de Fiama, inclui também a de Adília bem como a contemporânea literatura portuguesa. E só diante dessa espantosa luz, posso entender agora porque Fiama considerava Adília a “última surrealista”.

FILOSOFIA, UM CAMINHO PARA A POESIA

Nuno Júdice

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Av. de Berna, 26 C., 1069-061 Lisboa.

(351) 960130725 | judice@netcabo.pt

Resumo: Sejam mito ou realidade, as últimas palavras de Goethe pedindo «mais luz» no instante da morte tornaram-se um emblema do que significa o acto poético: a iluminação

Palavras-chave: poesia, luz, sabedoria.

Abstract: Whether myth or reality, the last words of Goethe asking for 'more light' at the moment of death have become an emblem of what it means poetic act: lighting.

Keywords: poetry, light, wisdom.

Sejam mito ou realidade, as últimas palavras de Goethe pedindo «mais luz» no instante da morte tornaram-se um emblema do que significa o acto poético: a iluminação, tal como o anti-Goethe que foi Rimbaud a definiu. Essa luz que coincide com o instante criador do «Fiat lux» do Génesis é associada por Vergílio Ferreira às palavras de Cesário Verde ao dizer, no «Sentimento dum ocidental», «Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia/ Despertam-me um desejo absurdo de sofrer». Em oposição a essa prisão numa realidade que é representada pela sombra, como decorre da alegoria platónica da caverna, o que pode libertar o homem e conduzi-lo até à luz através da descoberta da «ordem universal que tenta integrar-nos no incognoscível que a governa» será a palavra, o Verbo inicial, o «Fiat lux» que «foi a palavra mais criadora e alta que a divindade soube dizer.» E conclui Vergílio Ferreira:

«Repete-a contigo e essa luz existirá no mais escuro de ti.»¹ É o que ele encontra no Camões de «Sôbolos rios que vão» que, nesse poema, «só queria dizer que a pátria celeste era uma aspiração do seu sonho de miséria, do seu sonho de condenado»; e o narrador de «Aparição», ateu e materialista, confessa: «eu sabia que a memória de Camões, para além dos olhos e da carne, era a minha memória de origens, a minha memória absoluta.»²

Ao reenviar para a palavra poética a descoberta desse instante original da Criação, o filósofo tem a percepção de que é essa a única forma de reencontrar a verdade do homem que as palavras em permanência escondem. A ideia de repetição sucessiva talvez se possa associar ao momento da «Aparição» em que o aluno Carolino conta ao professor que costuma «mastigar as palavras», dizendo em voz alta a mesma palavra até ao momento em que ela começa a perder o sentido e se torna puro objecto sonoro:

«É assim; a gente diz, por exemplo, pedra, madeira, estrelas ou qualquer coisa assim.

E repete: pedra, pedra, pedra. Muitas vezes. E depois, pedra já não quer dizer nada.»³

Podemos seguir no pensamento de Vergílio Ferreira esse questionamento da palavra que o leva para aquilo que a poesia representa como lugar pleno do Verbo original, aí se conservando essa essência de um dizer que coincidiu com a impossível voz divina, excluída pelo homem do lugar da Razão. O pensamento em que essa Razão se exprime é o que talvez procure romper a fronteira do mistério que é a poesia, enquanto desejo do sagrado, mas sem o conseguir:

¹ Parágrafo 374, «Escrever», Bertrand Editora, Lisboa, 2001, p. 224.

² «Aparição», Portugalíia, Lisboa, 1968, pp. 124-125.

³ Idem, p. 78.

«Tentou analisar um poema pelos seus blocos emergentes. E desceu depois ao que os ocultava. E desceu depois ao seu incognoscível. E então o poema nublou-se no seu silêncio. E foi quando começou a existir. E foi quando foi amado.»⁴

Há aqui algo do *regressus ad uterum* ao associar o poético a essa descida a um instante pré-genesíaco de incognoscível, silêncio e amor, como o que envolve o momento anterior à Queda em que a Palavra é esse Verbo que tudo absorve, para lá do conhecimento que só depois de provar o fruto foi acessível ao Homem, implicando a sua expulsão desse paraíso a que a poesia pode, por momentos, fazer aspirar, antes que a Razão o devolva ao mundo do sentido:

«O poeta imita o Deus do Génesis, criando o mundo com palavras. Mas Deus devia saber o que ia criar. O poeta só o sabe, e provisoriamente, depois.»⁵

Poderíamos supor que há aqui implícito um desejo de abdicar dessa capacidade de cognoscível que é própria do filósofo para recuperar o momento em que as palavras não significam, sendo puro som, como descobrira esse aluno ao repetir *pedra* até se ver confrontado com o mero objecto fónico. De facto, é a verificação de que o primeiro momento da palavra poética é essa erupção musical da linguagem, a que só depois se vai acrescentar o sentido. E Vergílio Ferreira acrescenta uma interessante percepção do acto criativo do poema, distinto da prosa ou da ficção, que ele bem conhece: o poeta não adivinha o que está a criar quando o verso surge, só depois sabendo, e mesmo assim só «provisoriamente») o que «ia criar».

São parágrafos luminosos que nos dão a entender a visão que o filósofo tem da poesia como linguagem fora do espaço racional, do espaço do pensamento. Mas isto não é de forma alguma reduzir a poesia a uma ausência de pensamento, e o exemplo de Pessoa vem esclarecer, para Ferreira, essa outra dimensão do poético:

«A grande revolução da poesia de Pessoa foi a sua intelectualização. O primeiro problema subsequente é ser-se poeta *aí*. E o segundo é a inteligência não ser razão. Mas é isto tão novo, que os olhos dos poetas mal o vêem. Porque só se vê o que é visível, ou seja o que já se está a ver, na possibilidade de o estar.»⁶

Para o filósofo, o que Pessoa veio trazer foi essa possibilidade de pensar sem pensar, em que o que surge tem uma razão que reside numa inteligência que não é razão, ou seja, que faz parte de uma capacidade de compreensão que vai para além dessa lógica imanente ao raciocínio filosófico. Estamos no plano de uma intuição que a palavra

⁴Fragmento 408, «Pensar», Bertrand, Lisboa, 1992.

⁵ Idem, Fragmento 510, p. 304.

⁶ Idem, Fragmento 519, p. 308.

poética, ou a própria palavra em si, pode despertar, e que um raciocínio demasiado lógico e estreito não conseguirá atingir, assim reduzindo o homem a uma dimensão puramente pragmática e material. Não surpreende, por isso, que Vergílio Ferreira tenha sido poeta também na sua prosa, para além de fragmentos ou instantes poéticos (muitas vezes disfarçados ou auto menosprezados), em pontos diversos da sua obra.

Essa presença do poético como forma do inexprimível é uma ideia que percorre a sua obra e talvez se tenha desenvolvido a partir de uma contradição fundadora quando diz, num dos seus primeiros livros ensaísticos, «Do mundo original», datado de 1957, que «a poesia contaminará toda a arte de hoje», logo restringindo o alcance da afirmação: «Mas não decerto a poesia lírica, - (que um Pessoa menosprezava...) E não será por acaso que alguns poetas líricos modernos., dos mais válidos, se contaminaram de epopeia ou de tragédia.»⁷ Importa ter em conta o contexto (o imediato pós-guerra e a situação portuguesa de Ditadura); mas o que é de notar aqui é que o lirismo, como expressão do sentimento e de um Eu subjectivo no grau absoluto desse individualismo, não correspondia a esse forma de pensar o mundo através da linguagem, como já então Vergílio Ferreira aponta ao falar de Pessoa (que o mundo marxista da *Vértice*, revista e editora, estava longe de assumir como um dos seus).

É portanto de ter em conta essa coerência que percorre o pensamento do filósofo e que o leva a não pôr de lado a poesia, pelo contrário, indo buscar aos poetas esse refúgio de um Ser em constante risco no confronto com o real, como sucede com o personagem de «Aparição», vencido pela sua incapacidade em reagir de forma puramente lógica perante a experiência do seu professorado em Évora. Não será um acaso, de resto, esse título: a palavra *aparição* tem uma conotação religiosa que Vergílio Ferreira não podia ignorar; e no entanto o livro orienta-se no sentido de uma sucessão de mortes que se associam a figuras dotadas dessa capacidade a que poderíamos chamar mística de associar a imagem terrena e o divino: a música, o amor, a natureza, ligam-se às duas irmãs que morrem, Sofia, a amante, personificação da charneca alentejana, a mesma que Florbela cantou, e Cristina, a jovem intérprete musical.

⁷ «Do mundo original», Textos *Vértice*, Coimbra, 1957, p. 10

O limite que o filósofo coloca à realização do ser é o que decorre dessas mortes que constituem o oposto da própria ideia de aparição. Estamos perante essa «luz negra» que Vítor Hugo, o poeta romântico francês, viu no seu leito de morte, e que consiste numa aparição negativa que pode ser colocada nesse ponto último a partir do qual deixa de haver uma resposta puramente filosófica. A poesia será, então, a continuação possível que evitará o silêncio, e Ferreira vai encontrar em Eduardo Lourenço uma proposta que o próprio auto designa como «heterodoxia»:

«No rasto de Baudelaire, para quem o melhor comentário de uma obra de arte era outra obra de arte, Eduardo Lourenço programou a sua actividade crítica menos pelo julgamento de tal obra do que pelo fundir-se com el, recuperá-la desde dentro, favorecendo a sua iluminação com o comentário que se lhe ajustasse. A palavra absoluta para Eduardo Lourenço é a da própria poesia e seria assim injustificável sobrepor-lhe uma outra que a substituísse e sobretudo a julgasse.»⁸

Poderá questionar-se se essa fusão entre o discurso filosófico e o poético será, afinal, uma outra forma de filosofia, ou se ultrapassará o espaço possível do mundo reflexivo. Na realidade, aquilo que Heidegger tentou nos seus ensaios sobre a poesia, de que o expoente será «Holzwegge» - os «caminhos que não levam a parte nenhuma», na tradução francesa, mas que são, afinal, os caminhos que se tomam sem destino para calcorrear um bosque ou uma floresta, e que levam o passeante a encontrar o inesperado, foi precisamente essa experiência que só a poesia permite de percorrer a obra de alguns poetas que se perderam no pensamento de um mundo impensável, como fez Hölderlin até ultrapassar o limiar da loucura.

Ora nada disto é sem consequência: e entramos no espaço já da ordem do «sagrado» (mesmo que seja um sagrado profano) em que se verifica a «iluminação» - palavra mais densa do que «aparição», no contexto religioso mas também, depois de Rimbaud, no espaço poético – que será o objecto da *démarche* filosófica de Lourenço:

«Mas neste seu situar-se no centro da obra de arte, nesta iluminação por dentro, tal obra dir-se-ia renascer com outra vida e esplendor, pela anotação ou sublinhado do que a um olhar menos lúcido passaria despercebido.»⁹

É evidente que Vergílio Ferreira não remete para fora do discurso crítico ou filosófico o texto de Lourenço; mas descreve-o nessa travessia da «terra de ninguém» entre poesia e filosofia, onde a visão do centro das coisas e a presença iluminante do seu objecto será talvez mais impressiva do que para quem, numa reflexão mais

⁸ V.F., «Espaço do invisível 4», 2ª edição, Bertrand, 1995, p. 318.

⁹ Idem, pp. 318-9.

distanciada ou racional, se distingue desse objecto. Ao fazer esta distinção, Vergílio Ferreira coloca-se de fora desse território em que situa Lourenço e, nessa medida, sentir-se-á mais filósofo do que poeta; mas ao mesmo tempo o que faz, ao manifestar o seu fascínio por esse caminho, é separar-se do Platão que expulsava os poetas da cidade. É certo que Platão dispensava a poesia porque dispunha do mito, e este compensava essa atitude de rejeição do poético. No mundo actual, em que o mito já não dispõe da envolvente sacral que tinha na Antiguidade, é o poético que o substitui, e por isso essa necessidade de reintroduzir o poeta na cidade, o que Eduardo Lourenço vai fazer ao tomar como arquétipos dessa relação os dois nomes tutelares que são Antero de Quental e Fernando Pessoa.

Lourenço vai ver a poesia moderna como um confronto entre realismo e irrealismo, colocando o poeta no centro desse conflito irresolúvel. Podemos ver, nesse texto datado também de 1957, ou seja, o mesmo ano de «O mundo original», a contraposição da poesia interventiva de raiz marxista e uma poesia liberta da contingência do tempo, na esteira do Absoluto; mas ultrapassada, na nossa época contemporânea, pelo menos aparentemente, essa polaridade, o que fica do testemunho de Lourenço é a visão da Poesia como experiência sensível da impronunciabilidade da existência e por isso mesmo a única vitória efectiva do homem sobre o destino, figura de tudo quanto é objecto e objectivo.»¹⁰ Um espaço em que o homem vence a morte e se liberta do peso do destino é, por isso, um espaço para além do problemático, e o silêncio que aí se coloca não é o silêncio das palavra poética mas o da palavra social, aquela que anula o poético porque se inscreve no plano do que é efémero e transitório, em contradição portanto com o discurso que perdura para além de todas as contingências, que é o da voz poética.

Vemos assim que Vergílio Ferreira tomou consciência dessa dicotomia entre as duas linguagens, filosófica e poética. Mas não abdica desta última, e ao tentar encontrar em pontos diversos da sua obra momentos de criação poética, quer na sua prosa de ficção quer numa actividade esporádica e irregular de poeta, talvez procure, nesses momentos, dizer o que está para além daquele que, no seu pensamento, é o única e grande problema do Homem: a morte. E para ele, conscientemente ateu, a poesia será o que confere, por instantes, um eco do divino à voz do homem, e através dele a

¹⁰ Eduardo Lourenço, «O irrealismo poético ou a poesia como mito», in «Tempo e poesia», Editorial Inova, Porto, 1974, p. 77.

permanência dessa voz, contrária sem dúvida à contingência existencial que a razão o obriga a conceber.

Aquilo que Lourenço designa como «irrealismo» tem, em Ferreira, a designação mais corrente de «formalismo», embora ele não se satisfaça com este termo, como diz num parêntesis do ensaio «Um espectro de Eurídice»: «sim; «formal» é talvez equívoco: que outro termo para o substituir?»¹¹ Logo a seguir fala de barroquismo, de alexandrinismo, mas não os pode utilizar em relação à época moderna onde a arte, para ele, «tem de tragicamente original a procura de um Absoluto em si própria, - e isso a separa, ainda quando «formal», algum tanto do passado.»¹² É a diferença que, mais à frente refere, entre um criador e um «aperfeiçoador»: o formalismo não inventa, retrabalha. Ora o que se passa nos tempos modernos é um outro fenómeno. Os futuristas cortam com o passado para não terem, antes deles, algo com que se possam identificar. É este processo de destruição, utilizado em termos estéticos ao princípio, que irá ser tragicamente utilizado primeiro pelos impérios, depois pelas ideologias do século XX, dando origem às duas guerras mundiais: a primeira, que os futuristas consideraram a máxima realização do seu ideal de criação de um homem superior, como dizem os seus manifestos (a guerra que elimina os fracos); e a segunda, que nasceu do princípio da raça eleita, os arianos, com as consequências que se conhecem nos campos de extermínio. No mundo actual passamos a um novo estádio dessa rejeição do passado, desta vez em nome da religião, ou de uma suposta religião pura, com o Estado Islâmico e a destruição dos vestígios do passado, como os talibãs já haviam feito no Afeganistão.

E o que é sintomático dessa divergência de fundo na relação do filósofo com a poesia é o que, no fim deste ensaio, Vergílio Ferreira diz do princípio órfico de toda a poesia:

«Um *Touro* de Picasso não existe na realidade: mas existe na nossa angústia, numa súbita memória vermelha de sangue. Como esquecer que é *esgotando* o nosso tempo, dialogando com ele, *assumindo* o seu corpo (que se continua), no nosso corpo (que passa,) para lho *realizar* – que poderemos um dia *ter vivido*? Cumprir o nosso destino de homem é vivê-lo profundamente. E o que há de mais profundo no homem é no sangue que se conhece.

¹¹ «Do mundo original», p. 121.

¹² *idem*, p. 122.

Não na forma vã de uma aparência vã: Eurídice é uma sombra que se dissipa a um breve olhar, ainda quando esse olhar é o do amor de Orfeu...»¹³

Se Eurídice é um emblema da poesia, o que Vergílio Ferreira vem dizer é que esse emblema se reduz a uma «aparência vã», a uma «sombra», sendo essa a natureza do artifício que se opõe à «carne», sendo esta a vida que corre no sangue do homem. Como justificar, então, a criação literária? Libertando-a desse artifício a que, em literatura, se dá o nome de «estilo»: e não será por simples intenção analítica que Vergílio Ferreira fala de Sartre como «o primeiro grande escritor sem estilo»¹⁴. Ora Sartre é o mestre absoluto, o fundador da doutrina que Vergílio Ferreira adoptou como sua: o existencialismo; e também não é por acaso que um seu ensaio fundamental se chama «O existencialismo é um humanismo». É nessa busca do homem e do seu destino que ele encontra uma justificação para a arte e para a literatura, e não no mero jogo formal, mesmo quando por trás se encontra o grande escritor como Flaubert, cujo objectivo não é viver enquanto homem na sua obra mas criar um texto em que o personagem o faça viver: e ao dizer «Madame Bovary c'est moi» o que Flaubert faz é afirmar o absoluto de um texto esvaziado do mundo real, a começar por ele próprio, em que o leitor sabe à partida que tudo existe só no espaço totalizante da ficção, em que a *mimesis* se substitui ao real. É esta a fragilidade do romance flaubertiano como do seu análogo português, o romance queirosiano, que reduz o Homem a personagens, ao contrário da capacidade do poético se aproximar da abstracção filosófica em que os sujeitos singulares caminham para o arquétipo universal, como ele diz ao falar de Eça e de Pessoa:

«Para Eça a realidade é uma realidade física; para Pessoa, uma realidade mental. Mas este rigorismo de Pessoa confere-lhe (como a um Kafka) uma garantia de indiscutibilidade. O vazio que ao fim de tudo nos espera é puro como o de uma geometria. É o vazio que resulta normalmente da redução do homem à sua condição paradoxal. Porque é do homem que Pessoa nos fala, ao contrário de um Eça que nos fala apenas dos homens. E a este homem, conquanto o atinja em situações particulares, visa-o transpostamente na sua condição geral.»¹⁵

Aqui Ferreira vê-se confrontado com um dos seus modelos filosóficos que, caso cedesse à particularidade na sua obra romanesca, perderia esse valor de absoluto que só evitando o «estilo» que individualiza e singulariza poderá atingir a

¹³ Idem, p. 127.

¹⁴ Idem, p. 125.

¹⁵ V.F., «Espaço do invisível 3», Bertrand, Lisboa, 2ª ed., 1993, p. 206.

universalidade: Jean-Paul Sartre que, para ele, terá de se libertar desse estilo que faria dele um mero artífice de literatura; e será sem esse óbice «artístico» que a sua obra literária pode, assim, ser um complemento de um discurso filosófico sem o qual perderia o sentido último que é o de criar uma arte «onde o nosso destino de homens se reconheça, ou possa reconhecer.»¹⁶

Neste aspecto, e ao contrário de Lourenço, Vergílio Ferreira opõe-se a Heidegger que considera que «é preciso começar pelo poema», uma das «extremidades da língua (...) no exercício da sua singularidade absoluta»¹⁷. Daqui que o recurso a poetas como Antero ou Pessoa seja indispensável para verificar aquilo que a poesia permite, de acordo com Alain Badiou:

«D'abord, le poème c'est le comble de la langue maternelle, ou nationale, car le poème est cette instance où la langue est suprêmement elle-même dans sa singularité, selon le son – pas seulement selon le sens -, le rythme propre de cette langue. Tout poème est le comble du national, du singulier de la langue.»¹⁸

Para Heidegger, que supõe viver o fim da filosofia, a poesia será o que se opõe à técnica; mas Ferreira, que ataca no formalismo da poesia, ou da arte, uma outra expressão do primado da técnica em contraposição ao humano, a filosofia terá um lugar de permanência que não é substituível pelo poético. Claro que, aqui, Ferreira fala como filósofo e como detentor de um saber que só nesse discurso encontra o seu terreno natural; mas o seu fascínio por essa identificação dos dois discursos em Lourenço talvez nasça da reformulação do problema filosófico-poético por Badiou:

«Je voudrais donc reformuler la question du poétique. D'abord il est bien clair que la poésie est un art et que, à ce titre, elle est une condition de la philosophie. La grande poésie est toujours une procédure générique, elle produit des vérités. Je ne nie donc pas que la poésie soit une condition de la philosophie, elle l'est, de façon spécifique, de façon essentielle. Je dirais même qu'il est probable que, parmi les arts, la poésie est la condition la plus conditionnante, car c'est un art de la parole, qui fonctionne avec le même matériau que la philosophie elle-même.»¹⁹

O filósofo francês talvez não tivesse necessidade desta reformulação se conhecesse o que Eduardo Lourenço já em 1957 dissera acerca da Poesia, de uma forma que se

¹⁶ «Do mundo original», p. 126.

¹⁷ Alain Badiou, *Le Séminaire, «Heidegger, L'être 3 – Figure du retrait 1986-1987»*, Fayard, Paris, 2015, p. 33.

¹⁸ *Idem*, p. 29.

¹⁹ *Idem*, p. 34.

aproxima das palavras usadas por Badiou no seu seminário heideggeriano de 1986-7:

«O seu ser não é divino mas estritamente humano pela não-identidade do acto poético e do acto de existir como fundamento inominado, o qual unicamente pode merecer a designação, aliás negativa, de acto absoluto. É neste sentido que a Poesia pode aparecer como o Absoluto, pois na verdade ela representa de cada vez o ponto de máxima condensação da linguagem humana. Mas o ser da expressão poética com um ser absoluto da expressão só o é por nele se encontrar como em negativo, como seu coração de sombra, o não-exprimível, o inominado, em suma, a substância humana mesma que não será jamais um objecto para si própria.»²⁰

Esta redução ao humano do que, para os clássicos, fora sagrado ou fora da ordem do mito – o próprio mito órfico – é assim recolocado por Lourenço no plano da «linguagem humana», embora no seu grau de «máxima condensação», ou seja, aquilo que Vergílio Ferreira definira como a fórmula filosófica, a linguagem despojada de «estilo» para, arredando o sujeito da sua substância, ser puro objecto capaz de produzir o que Badiou refere como o «matema» (ponto abstracto da fórmula lacaniana que estrutura o discurso inconsciente) que se contrapõe ao «poema» enquanto linguagem expressa e visível do pensamento do sujeito.

Poderíamos sem dúvida explorar de modo mais desenvolvido o modo como os dois filósofos desenvolveram este problema de onde decorre, em grande medida a sua concepção do ser e da linguagem. Mas julgo que ambos colocaram, num momento em que estas questões estavam muito fora da ordem do dia, os grandes problemas que só muito mais tarde, a partir da década de setenta, a filosofia em França e na nossa cultura contemporânea iria trabalhar – muitas vezes, como tentei mostrar, abrindo portas há muito abertas para deixarem entrar no nosso pensamento a luz que os poetas citados no início, Goethe e Vítor Hugo, pediram na hora da morte e que Fernando Pessoa, no mesmo e último instante, formulou de outra forma mais prosaica ao pedir os óculos; e peço emprestadas a José Saramago as palavras com que irei concluir:

«Os amigos diziam-lhe que tinha um grande futuro na sua frente, mas ele não deve ter acreditado, tanto assim que decidiu morrer injustamente na flor da idade, aos 47 anos, imagine-se. Um momento antes de acabar pediu que lhe dessem os óculos: “Dá-me os óculos” foram as suas últimas e formais palavras. Até hoje nunca ninguém se

²⁰ Eduardo Lourenço, «Tempo e poesia», p. 77.

interessou por saber para que os queria ele, assim se vêm ignorando ou desprezando as últimas vontades dos moribundos, mas parece bastante plausível que a sua intenção fosse olhar-se num espelho para saber quem finalmente lá estava. Não lhe deu tempo a parca. Aliás, nem espelho havia no quarto. Este Fernando Pessoa nunca chegou a ter verdadeiramente a certeza de quem era, mas por causa dessa dúvida é que nós vamos conseguindo saber um pouco mais quem somos.»²¹

²¹ De Outros cadernos de Saramago, Domingo, 5 de Outubro de 2008.

ESPIRITUALIDADE-FILOSOFIA-POESIA EM “TEMPO DE INDIGÊNCIA”

Patrícia Calvário

Instituto de Filosofia - Universidade do Porto.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto
(351) 226 077 100 | ifilosofia@letras.up.pt

Resumo: Nesta modesta exposição pensa-se a poesia e a filosofia como *ancillae Dei*, no âmbito da poesia de António Barahona. Filosofia e poesia não são tratadas como antagónicas ou estando em guerra, como diria Platão¹, mas enquanto dois dizeres ao serviço do divino ou ainda, dito de outro modo, ao mesmo tempo mistagógicas e reveladoras do divino.

Palavras-chave: António Barahona, divino, poesia-filosofia.

Abstract: This simple and incipient presentation is an approach to poetry and philosophy as *ancillae Dei*, in the context of the poetry of António Barahona. Philosophy and poetry are not approached as antagonists or in war, as Plato would say, but as two ways of saying in the service of the divine or simultaneously being mystagogical and revealing the divine.

Key-words: António Barahona, divine, poetry-philosophy.

¹ *República* 607b5–6, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1993, pp. 472-473.

A natureza mistagógica da poesia, isto é, condutora dos homens ao divino, foi muito bem mostrada por Heidegger no seu belo opúsculo *Para quê poetas?*². Neste texto Heidegger afirma que o poeta é aquele que diz o sagrado. No tempo da indignação, o tempo em que o ser humano deixou de levantar as mãos para o céu em busca de auxílio, pois já nem sequer sabe que necessita de auxílio, o tempo em que o ser humano já *nem é capaz de notar que a falta de Deus é uma falta*, o poeta é aquele que indica o caminho de regresso às questões essenciais e, por conseguinte, ao divino³.

António Barahona incarna perfeitamente esta concepção que toma a poesia e o poeta como intermediários entre o divino e o humano. Ao mesmo tempo poeta, *tecedor de filosofemas* e místico sufi: «Penso com o coração/e teço com linha de coser/filosofemas/teoremas/e poemas»⁴. Com filosofema quer Barahona dizer o poema filosófico.

Antes de prosseguirmos quero apresentar brevemente o poeta António Barahona. Nascido a 17 de Janeiro de 1939 em Lisboa. Integrou o grupo de admiradores do surrealismo que se reunia no Café Gelo, do qual faziam parte nomes como Mário Cesariny, Ernesto Sampaio, Herberto Helder *et alia*. Ao Café Gelo dedica Barahona um dos seus poemas intitulado precisamente «Memória do Café Gelo»⁵. Estudou sânscrito na Índia e viveu alguns anos em Moçambique. Convertido ao Islamismo assume o nome Muhammad Abdur Rashid Ashraf. O seu caminho espiritual desenvolve-se dentro da tradição sufi. É autor de várias obras de poesia, entre as quais destaco as mais recentes⁶ *O Sentido da Vida é Só Cantar* (Assírio & Alvim,

² «Wozu Dichter?» (1950), in *Holzwege* (Gesamtausgabe 5, 1977 Frankfurt: Klostermann).

³ Cfr. Heidegger, «Para quê poetas?», in *Caminhos de Floresta*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, p. 309, 312.

⁴ «Pensamento e tecelagem» in *Raspar o fundo da gaveta e enfunar uma gávea*, Averno, Lisboa 2011, p. 36.

⁵ «No Café Gelo, um grupo de poetas/demanda o elixir de vida curta,/de longa morte lenta e absoluta/e sílabas secretas.//Mesas de mármore, cadeiras sépia;/eis um café à beira do abismo:/conversas incendidas, sismo a sismo,/no desabar da época.//Revolta, ódio, fome, febre atroz:/no riso pode haver isto e tristeza/e grande amor do sonho, e da beleza/a que o grupo dá voz.//Não morreu este grupo: é perene/seu eco que deixou alto-relevo/numa parede-mestra, aonde subo/a pulso e tão solene!//De cima da parede espreito e vejo/uma mesa ocupada por nós todos:/assembleia de pássaros ignotos/em ilhas de desejo.//Vejo o corpo de glória de Lisboa/reclinado no ombro do Ernesto/para ler bem o seu ensaio honesto/dedicado a Pessoa. //Vejo o Herberto a discutir mui louco/com o Gonçalo Duarte e o D'Assumpção;/o Forte tem o coração na mão/esquerda e fala pouco.//Vejo o perfil do Saldanha da Gama,/o Vergílio em tríptico esboçado,/Raul Leal, d'Orpheu, Henoch irado/com lucidez de flama.//Vejo um adolescente que sou eu/e que aspirava tanto a morrer jovem,/sentado, entre nós outros, quase à margem/numa fresta de céu [...].»

⁶ Outras obras: Poesia: *Insónias e estátuas* (edição do autor, 1961), *Pátria Minha* (Guimarães editores, 1980; reeditado Averno, 2014), *Rizoma* (Guimarães editores, 1983), *Livros da Índia* (Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984), *Viajante Oxalá* (Guimarães editores, 1984), *Rosas Brancas e*

2008), *O Som do Sôpro* (com retrato do autor por Mário Cesariny, Poesia Incompleta, 2011), *Raspar o Fundo à Gaveta e Enfunar uma Gávea* (prémio nacional de poesia Diógenes, Averno, 2011), *Maçãs de Espelho* (Língua Morta, 2012), *As Grandes Ondas* (Averno, 2014), *Suma Poética*, primeiro Tomo: Pássaro-Lyra (Averno, 2015). Como podemos confirmar pela vastidão numérica de obras e pela sua abrangência temática, além das traduções, não é temerário afirmar que António Barahona é uma das mais importantes figuras do panorama cultural e literário português. O seu estilo discreto e humilde impedem que sobre si brilhem as luzes da *gloria mundi*. Penso que não trairei o pensamento do poeta se afirmar que pretende ele antes que todos os olhares se voltem para *Allah*.

A par com o anúncio do divino aos homens o poeta também anuncia à humanidade que é *capax Dei* e que será até mesmo divinizada. As palavras de *Génesis* 3, 9: «Lembra-te que és pó e ao pó hás-de voltar», que marcam o início da grande penitência quaresmal, portanto tempo de ascese e que na época medieval marcavam o início do exílio do pecador por locais ermos para se penitenciar até nova admissão na igreja na quinta-feira santa, transformam-se em Barahona em «Lembra-te, homem, de que és pó e que em luz te hás-de tornar»⁷. É preciso relembrar constantemente à humanidade a sua origem divina para que a sua verdadeira natureza se concretize. O problema é que a humanidade deseja pouco e contenta-se ainda com menos. É por isso necessário desaloja-la para que se ponha a caminho, para que percorra o grande tempo do Ramadão, para enfim se transformar em luz.

O poeta é necessário em todos os tempos e ainda mais em tempos de indigência predominadas pela linguagem da técnica. Face à descrição asséptica do mundo realizada pela linguagem da técnica, a voz do poeta levanta-se para o encantar de novo e mostrá-lo na sua profundidade metafísica e revelar todas as suas tonalidades, ambiguidades e riqueza hermenêutica.

Vermelhas (Ajuda à Igreja que Sofre, 2000), *Via Crucis (Rito de Expressão da Via Sacra)* (Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, 2003). Tradução/transcrição: *Poema do Senhor, Bhagavad-Guitá* (Relógio d'Água, 1996; 2ª ed. Assírio & Alvim, 2007), *Upanixad da Grande Floresta, Brihad-Áranyaka Upanixad* (Publicações Maitreya, 2015). Ensaios: *Unidade e Filosofia do Sufismo* (1994), *Guerra Santa no Islame* (1994) e *Orthographia* (2015). Esta lista de obras não é de nenhuma maneira exaustiva. Para a totalidade das obras do autor veja-se o primeiro tomo da *Suma poética*, Averno, Lisboa 2015.

⁷ «Paísagens e revelação» in *Raspar o fundo da gaveta e enfunar uma gávea*, p. 43.

António Barahona mostra na sua poesia a tensão permanente entre um objectivo escatológico que é preciso cumprir através da prática religiosa assídua⁸, ultrapassando e ao mesmo tempo convivendo com a dúvida e a evidência da temporalidade. Estes três elementos perpassam grande parte da sua obra. Um outro elemento que à primeira vista poderá parecer estrangeiro é o feminino, a mulher. No entanto, também a mulher é integrada na demanda do poeta pelo divino; também à mulher é atribuído um papel teológico. É através da mulher amada que, de modo especial, Deus se revela. No fundo a busca da Mulher representa a busca do divino ou a tentativa de preencher o vazio que só o divino pode preencher e ainda transbordar: «Espero-te, Mulher de todas as horas,/com o destino no dedo indicador/que aponta a flor da Amendoeira [...] /Espero-te para esperar contigo/o dia da Ressurreição/Espero-te para subir contigo à montanha de Qaf/a cavalo num cubo, finalmente dentro de casa/em família com os Santos. Lembro que a amendoeira é uma árvore que floresce em pleno inverno, por isso sinal anunciador de bons acontecimentos.

Barahona mostra, nos seus filosofemas, a multiplicidade e pluralidade de formas do mundo. E no meio desta variedade de expressões e manifestações do humano, no meio do torvelinho, do turbilhão, da azáfama das cidades, ou da tranquilidade de um meio rural, surge o imutável, Aquele que está: Deus. O sempre presente mesmo quando se sente ausente: «Quando sei que me distraio de Ti/é em Ti que fico a distrair-me/Mas quando não sei que me distraio de Ti/é ainda em ti que fico a distrair-me sem o saber»⁹.

É Deus, ou melhor, a permanente recordação de Deus, que impede o ser humano de se perder no meio da pluralidade das formas do mundo. É a inquietação, pois é ela que faz com que se avance em direcção a Deus, que desaloja do mundo e arrasta para o “céu”, que faz calcar a dúvida e com ela construir uma escada até à nuvem onde habita Deus.

Nos poemas mais recentes de Barahona está dolorosamente presente a questão da temporalidade e da finitude. O homem envelhecido percebe com uma nitidez atroz

⁸ «Hoje acordei quase ao nascer do sol./Perdi, portanto, a oração na mesquita,/quando ainda é de noite e, nas ruas,/só se vêem raros vultos apressados/de boémios, putas e homens religiosos». «Aventura sacra» in *O som do sópro*, Poesia incompleta, Lisboa 2011, p. 30.

«A voz do *mu'addhin* chama: tens dois minutos [...] Corres para *wuzu*:/lavas as mãos/a boca/as narinas/a cara/o braço direito/e o braço esquerdo – três vezes/Deslizas as mãos molhadas por entre os cabelos/limpas os ouvidos/refrescas as meninges/e, finalmente, lavas os pés – três vezes [...]. «Caminho curto», in *O sentido da vida é só cantar*, Assírio & Alvim, Lisboa 2008, p. 81.

⁹ *O sentido da vida é só cantar*, p. 20.

que é finito, que lhe restam poucos anos de vida e com igual nitidez atroz percebe que pouco avançou nas vias da sabedoria. «Setenta anos. Quase nenhuma ciência [...]//Já não sobeja tempo pra brincar»¹⁰. É então que a dúvida ataca com mais força, mas com igual força o poeta apruma-se no zêlo religioso¹¹.

Por outro lado, na velhice o homem conhece-se melhor e resolutamente caminha pela via¹² do espírito, pois «agora não há tempo para parar»¹³. Um eco de Sto. Agostinho ressoa nos versos: «tinha saudades de mim e procurava-me»¹⁴. «Noverim te, noverim me»¹⁵: que eu te conheça, que eu me conheça. No fundo, conhecer Deus e conhecer-se são um mesmo movimento. É fácil perder-se nos labirintos interiores quando não há um “fio de ariadne” que ajude a encontrar o exterior. A tradição sufi aconselha o regresso a si mesmo, mas a par deste recolhimento em si anda o risco da perda nos meandros interiores. Como diz um outro poeta «Perdi-me dentro de mim/Porque eu era labirinto»¹⁶. Ou, nas palavras de Santo Agostinho, «Ab exterioribus ad interiora, ab inferioribus ad superiora», o que quer dizer que é preciso transcender o *inferioribus*, aqui equivalente a *interioribus*, ou, ainda, que o recolhimento é apenas a segunda fase do processo de união com Deus, sendo a terceira etapa, a partir da interioridade ascender ao que está na alma, mas que lhe é superior, a Deus. Caso contrário em vez de escada, a interioridade torna-se labirinto. O fio que impede a perda na interioridade e que conduz seguramente ao coração, onde Deus habita, é, para Barahona, o Alcorão: «Só a total entrega ao Alcorão/com ciência sacral na voz devota/nos leva pela estrada em linha curta/até ao coração»¹⁷. A descida ao coração equivale a uma verdadeira descida aos infernos. À medida que se avança vai-se encontrando em toda a sua crueza as máscaras que ocultam o homem interior, isto é, o eu-pecado e fealdade. Nisto consiste a Grande Guerra Santa: o combate interior¹⁸.

¹⁰ «Setenta anos», in *O som do sôpro*, pp. 42-43.

¹¹ «Duá subitamente os setenta anos:/Que Deus nos dê a fé,/a certeza e o equilíbrio, Amin./Que Deus nos dê alma pra rezar/cinco vezes por dia, Amin./Que Deus nos dê força na vêrga, Amin.//Que Deus nos dê uma morte serena/sem mêdo do inferno, nem ânsia do paraíso,/mas apenas com vontade de fechar os olhos/e d’escutar *Ya-Sin*, Amin». «Setenta anos» in *O som do sôpro*, pp. 45-46.

¹² Cfr. «Nuur», in *O som do sôpro*, p. 41.

¹³ «Nuur», in *O som do sôpro*, p. 39.

¹⁴ *O sentido da vida é só cantar*, p. 31.

¹⁵ Sto. Agostinho, *Solilóquios*, Livro II, cap. I, 1.

¹⁶ Mário Sá-Carneiro, *Dispersão*.

¹⁷ «Prêgações na mesquita do Rossio», in *O som do sôpro*, p. 32.

¹⁸ «Eis um homem que canta/a Grande Guerra Santa//pregador que demanda/no som da profecia,/prosódia que liberta:/sábio de sã loucura,/resoluto pla via/recta, levada a peito,/na pura melodia/do Alcorão perfeito». «Nuur» in *O som do sôpro*, p. 41.

Depois os opostos serão superados. À semelhança de Deus onde os opostos se conciliam, como os místicos do oriente cristão referem, veja-se por exemplo Dionísio Areopagita, refere Barahona que também os Santos, e apenas eles podem experimentar o que a uma primeira vista pode parecer contraditório, como a tristeza e a alegria, porque estão de tal forma identificados com Deus, que vivem na Sua Paz. Nem ao teólogo por si só nem ao filósofo que não é teólogo por si só é dado experimentar esta paz de certa forma atemporal¹⁹. Barahona consegue misturar de forma bela e elegante elementos que parecem a uma primeira vista profanos com elementos sagrados. Assim é possível encontrar num mesmo poema uma prece onde pede fé, mas também pede força no membro sexual (vêrga)²⁰.

Concluindo,

António Barahona usa a poesia para expressar a sua experiência filosófico- espiritual. Só aquele que trilhou as vias do espírito está em condições de servir de algum modo de guia (tácito) nestas mesmas vias. A poesia e a filosofia têm a potencialidade de unir o céu à terra. Deste modo o poeta e o filósofo ou o filósofo-poeta é um *pontifex* e um indicador do caminho que conduz ao essencial. Não é para isso necessário abandonar o mundo. Antes, é preciso ficar no meio do mundo, que significa aqui a pluralidade de formas, assumindo o múltiplo, mas através dele encontrar um ponto de fuga para Deus. «O poeta/é um asceta/que renuncia ao ouro do mundo/mas não aos frutos da Terra»²¹. Tudo pode ser pretexto para conduzir ao divino, seja a mulher, a sexualidade, o vinho ou a oração.

Para isso é necessário que existam poetas para, com o seu olhar metafísico, reconduzir esses elementos à harmonia dos opostos que só em Deus e naqueles que Nele se transformam se pode concretizar.

¹⁹ «Só os Santos são homens tristes e alegres/simultaneamente/já não distinguem a tristeza da alegria/e esperam, na Paz do Senhor, sem nada esperar/porque o tempo já foi e a eternidade não tem tempo a perder». In *O sentido da vida é só cantar*, p. 32.

²⁰ Cfr. «Setenta anos», in *O som do sôpro*, p. 45.

²¹ «Grande tributo de sangue», in *O som do sôpro*, p. 24.

LETRAS & VIRTUDES: CRÍTICA E AUTOGNOSE LITERÁRIAS E ÉTICA PÚBLICA

Paulo Ferreira da Cunha

Faculdade de Direito da Universidade do Porto

Rua dos Bragas, 223, 4050-123 Porto

(351) 22 204 16 00 | lusofilias@gmail.com

Resumo: Partimos de obras e opiniões de vários autores literários, e de alguns críticos e ensaístas, para problematizar a questão da ética, da moral na sua relação com a obra literária. Não procuramos uma abordagem sistemática, nem alcançar uma teorização geral, mas visamos somente um diálogo que permita compreender, com exemplos, uma tese óbvia em si, e apenas importante no *iter* que a ela permite chegar, ou dela partir: que há tensões e opções nos diversos autores. Tanto podendo eles assumir uma perspectiva estetizante ou realista e, por uma razão ou por outra, ser alheios a critérios morais (ou a eles indiferentes, ou aparentemente neutros), como defender uma qualquer teorização moral, ou problematização voluntária da questão ética, nomeadamente com uso de dilemas éticos. Depois há que avaliar em que medida a adesão e difusão ética por parte de um autor não é uma forma de ideologia ou afim. A questão, no limite, é que todas as opções que não sejam verdadeiramente inócuas (e poucas das sociais o serão, se algumas o forem) serão morais e ideológicas. Sendo uma das noções da ideologia a que a tem como uma filosofia vulgar(izada), voltamos de algum modo a ela, mesmo assim.

Palavras-Chave: Literatura, Ideologia, Ética.

Abstract: We start this work by some opinions of various literary authors, and those from some critics and essayists, to discuss the issue of ethics and morality in its relationship with the literary work. We do not seek a systematic approach or reach a general theory, we only aim a dialogue that might help to understand, with examples, an obvious thesis itself: that there are tensions and different options among the various authors on these matters. So they can take on either a aestheticizing style or thinking, or a more realistic perspective. And, for one reason or another, some of them may be unrelated to moral criteria (or indifferent to them, or seemingly neutral). Some others, may defend a moral theorizing, or may present the ethical question, particularly with use of ethical dilemmas. It is also important to evaluate to what extent the angagment and ethics spread by an author is not a form of ideology or the like. The question, ultimately, is that all the options that are not truly innocuous (and certainly few of the social options will be, if any) will be moral and ideological. Ideology is defined by some people as a common philosophy, a philosophy for the vulgar use. So, we return to ideology and philosophy, again.

Keywords: Literature, Ideology, Ethics.

"Nos *Louvres da Poesia*, com que Filipe Nunes inicia o seu tratado prático (conjunto de leis exemplificadas), observa que já entre os Gregos a *Arte Poética* era a filosofia primeira, a qual nos ensina logo de tenra idade o modo de viver e mostrava nossos costumes e afeições (...)".

João Palma-Ferreira — "A Narrativa de Ficção em Portugal do Século XVI ao Barroco", in *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1983, p. 75

I. Defeitos morais da Literatura? Fingimento, Mentira e Verdade

Começamos por um tópico muito familiar, e aparentemente consensual, embora o não seja, como já iremos ver.

Diz Pessoa que "o poeta é um fingidor". E, segundo ele, que era poeta e sabia do que falava por experiência própria, chegaria a fingir ser dor a dor deveras sentida. Opinião algo diversa teria Gaspar Simões, o qual foi, como é bem sabido, uma autoridade das autoridades da crítica literária entre nós, durante muitos anos. A propósito do poeta Afonso Duarte, não queria que lhe falassem em "mentira poética". Mas será a mesma coisa? E acrescentava uma sentença que se arrisca a condenar Pessoa (mas, na verdade, tocá-lo-á?): "Poeta que 'mente' é poeta pouco humano. Só mentem os poetas que esperam, com a mentira, criar uma verdade que não têm"¹. Recentemente, alguém alargou a discussão aos jornalistas, afirmando algo como isto: os jornalistas procuram mil factos para mentir, enquanto os escritores, mentindo sempre, afinal estão em busca da verdade.

Todas estas afirmações categóricas nos parecem imensos exageros.

Mas a questão da verdade e da mentira em literatura, e especialmente na literatura em Portugal (já que é o nosso ponto mais próximo de observação, e também o possível ponto de mira para o problema) irremediavelmente nos remete para um outro tema, que é o da moral e assim, necessariamente, da virtude nas Letras. Tal como Luc Ferry², não entraremos aqui nas distinções entre moral e ética. Não temos aliás respetos humanos que nos inibam de falar em moral³... Embora obviamente concedamos que se podem, com as duas palavras, uma de origem grega e outra de origem romana, cunhar interessantes e úteis distinções e concetualizações, de que, contudo, não nos ocuparemos agora... Não se nos afigura que nisso haja utilidade, e *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*...

¹ SIMÕES, João Gaspar — *Retratos de Poetas que conheci*, Porto, Brasília, 1974, p. 43.

² Cf., por último, FERRY, Luc / CAPELIER, Claude — *La plus belle histoire de la Philosophie*, Paris, Laffont, 2014,

³ Fizemo-lo mais explicitamente até no nosso *Filosofia Jurídica Prática*, Lisboa, Quid Juris, 2009.

Aqueles que vilipendiam ou deploram a falta de ética em política, aqui e agora, poderiam alargar um pouco os horizontes, procurando noutras paragens. Tudo indica que essa mácula cai em todo o pano, e quiçá mais se criticam os políticos porque os seus erros têm graves repercussões gerais, e porque as suas falhas e defeitos gozam de maior exposição pública, por via da comunicação social.

William Faulkner traça um retrato do artista que poderia ser o de um desses políticos à solta, de faca nos dentes, pronto a conquistar o seu lugar na História (e antes de mais na fama, na *fortuna* e no poder) custe o que custar e a quem custar:

"Um artista é uma criatura conduzida por demónios. Não sabe porque é escolhida por eles e em geral está demasiado ocupada para se preocupar com isso. É completamente amoral, no sentido em que assalta, pode emprestado, mendiga e rouba, seja quem for, para conseguir fazer o seu trabalho"⁴.

O político também acha, frequentemente, que os fins justificam os meios. E Maquiavel é uma estória para crianças, nos tempos que correm... Também o escritor, para Faulkner:

"A única responsabilidade do escritor é para com a sua arte. Será absolutamente impiedoso se for dos bons (...)"⁵.

É ainda mais concreto, e macabro até, com um exemplo de algum snobismo literário: Para si, *A Ode on a Grecian Urn* (1820), de John Keats "vale quantas velhinhas for preciso"⁶.

Certamente mais uma hipérbole. Toda a gente minimamente culta sabe, porém, que as academias, institucionais e informais, os cenáculos e tertúlias, onde haja intelectuais, aí se encontrarão grande número de enfermidades do carácter. A fama, a vã glória, que tanto inebriam os políticos (e fazem remoer de inveja os candidatos frustrados a tal: muitas vezes há um político frustrado mal enterrado no maldicente), são fúrias negras que envenenam também essas almas que em tese deveriam ser seres etéreos, quase translúcidos: os cultores das ciências, das artes e das letras.

Mas não são apenas os fumos de glória... Por detrás do trabalho que pode ser etéreo e excelso, há pessoas, pessoas com traços de humanidade muito comuns (que a mística do estrelato e do vedetismo, mesmo nos artistas de artes mais profundas obnubila frequentemente nas parangonas mediáticas), que têm as suas idiossincrasias, as suas

⁴ FAULKNER, William — Entrevista a Jean Stein, in *Entrevistas da Paris Review*, seleção, tradução, prefácio e notas de Carlos Vaz Marques, Lisboa, Tinta-da-China, MMX, p. 58.

⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶ *Idem, Ibidem*.

irritações, as suas predileções e naturalmente, se for o caso, até os seus preconceitos. Espíritos altíssimos como Elizabeth Bishop e Thomas Mann, por exemplo, com toda a sua simpatia por outros povos, revelam naturalmente as suas origens e a sua radicação nelas.

A primeira, que nunca chegou a aprender suficientemente bem o Português, dizia que o Brasil, onde viveu, *não tinha saída*, com múltiplas coisas *sujas, escuras, sebosas*, país “letárgico, egoísta, meio autocomplacente, meio maluco”, “(...) tudo é muito malfeito sem acabamento”, e pasme-se (totalmente ao arrepio de tantos testemunhos estrangeiros): “o nível geral de beleza é muito baixo”⁷.

Já Mann, o genial autor da *Montanha Mágica*⁸, cheio de equilíbrio, argúcia e subtileza, que se evidenciam nomeadamente na construção de personagens como Naphta e Setembrini, nos apresenta num pequeno conto uma experiência estival em Itália (obviamente ficcional) de

“choques com a mentalidade local, com o ingénuo abuso do poder, com a injustiça, com a corrupção marcial”⁹.

Relata-nos uma infernização balnear feita de desentendimentos com uma direção de hotel que cede, servilista, a gente importante, um banhista puritano de chapéu alto e fraque e outras peripécias que desgostam um turista calmo, equilibrado e racional. Fala assim de

“uma mentalidade coletiva que, embora dificilmente palpável, pairava no ar e pretendia estragar-nos uma estada tão agradável quanto sinistra”¹⁰.

E afirma ainda, por exemplo, a dado passo:

“A juventude era sadia e graciosa; porém, estava inevitavelmente rodeada de mediocridade humana e de joio burguês, que, deve (devo?) admitir, embora marcado por esta região, não tem mais encantos do que sob o nosso céu. E as vozes dessas mulheres! (...)”¹¹.

⁷ GIROUX, Robert (org.) — *Uma Arte: As Cartas de Elizabeth Bishop*, trad. port. de Paulo H. Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 267, *apud* BRITTO, Paulo Henriques — *Bishop no Brasil*, um dos textos introdutórios de BISHOP, Elizabeth — *Poemas Escolhidos de...* seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto, 2.^a reimp., São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 38.

⁸ MANN, Thomas — *Der Zauberberg*, trad. port. de Herbert Caro, *A Montanha Mágica*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

⁹ Idem — *Mario und der Zauberer*, Berlim, S. Fischer, 1930, trad. port. de Ana Maria Carvalho, *Mário e o Mágico*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1999, p. 16.

¹⁰, *Idem, Ibidem*, p. 20.

¹¹ *Idem, Ibidem*, p. 18.

As vozes deveriam irritá-lo muito. E dá o exemplo de uma, “escancaradamente rouca, execravelmente acentuada, com um è estridentemente aberto”¹²... Na verdade, não se está à espera de encontrar alguém de chapéu alto e cartola na praia, mas certamente há mães a gritar pelos filhos... Contudo, longe de nós qualquer generalização: são apenas matizes, traços de humanidade nos escritores, que podem, por seu turno, eventualmente, concitar da parte de alguns leitores reações mais ou menos empáticas.

Voltemos ao nosso fio. Confessamos não saber mesmo se haverá algum recanto bucólico da atividade humana em que os vícios se não encontrem, estes ou aqueles, sob esta ou aquela forma, *mutatis mutandis*. E cada recanto parece cultivar certas especialidades...

Voltemos então às Letras. Como se sabe, pela própria natureza do género, pareceria que a autobiografia deveria ser (com as Confissões, se elas não se tivessem transformado em manual moralista com Agostinho, ou feira de narcisismo com Rousseau¹³) lugar por excelência de verdade. E verdade amadurecida já pelo recuo da idade e do tempo.

Retomemos, porém, Gaspar Simões: Parece que não, parece que há obstáculos complexos que se levantam. E a dificuldade do género reside precisamente em que algo não especificamente mencionado, mas que devasta sobretudo os grandes homens (ou as grandes mulheres, claro está), torna a autobiografia em Portugal algo difícil. Não é com um sentimento muito solar que o crítico começa um seu livro autobiográfico:

"Não é fácil escrever uma autobiografia neste nosso País. Portugal é uma terra onde o célebre aforismo 'não há grande homem para o seu criado de quarto' tem aplicação cabal."¹⁴.

E não se pode deixar de ver algum amargor na continuação:

¹² *Idem, Ibidem*, p. 19.

¹³ Impiedosos têm sido muitos dos comentadores de Rousseau. Por exemplo, afirma RUSSELL, Bertrand — *A History of Western Philosophy, And Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*, 3.^a impressão, Nova Iorque, Simon and Shuster, 1945, p. 685, depois de sacrificar ao lugar comum de um Rousseau totalitário (que desembocaria em... Hitler!, enquanto o bom Locke teria no seu tempo como herdeiros Churchill e Roosevelt): "Rousseau's biography was related by himself in his *Confessions* in great detail, but without any slavish regard for truth. He enjoyed making himself out a great sinner, and sometimes exaggerated in this respect; but there is abundant external evidence that he was destitute of all the ordinary virtues." Cf., sobre a questão política e da herança do autor do *Contrato Social*, o nosso artigo *Rousseau e a Atualidade do Contrato Social*, in "Seara Nova", n.º 1721, Outono de 2012, p. 46 ss..

¹⁴ SIMÕES, João Gaspar — *Op. cit.*, pp. 154-155.

"Ainda não pude apurar, todavia, concretamente, se a culpa desta diminuição sistemática dos grandes homens no nosso pequeno País cabe, de facto, aos seus criados de quarto... Não caberá antes aos grandes homens?"¹⁵.

Resta saber que grandes homens ou que pretensos grandes homens. E mais adiante, agora em clave autobiográfica:

"Não sou um grande homem, decerto, mas eles, que de bom grado me negarão essa qualidade - qualidade que eu sei não ter - eles, com toda a certeza, é que tudo farão para se comportarem relativamente a mim como 'verdadeiros criados de quarto'"¹⁶.

II. *L'Enfer c'est les autres...*

Ao longo da referida obra, realmente autobiográfica, Gaspar Simões apresenta-nos, na verdade, muitas variantes do fenómeno da incompreensão, do autismo e até do confronto literário. Só um par de exemplos, de duas atitudes reveladoras, em duas cartas endereçadas ao autor.

Uma, grata, mas com outras mágoas antigas, certamente, é do excêntrico mas probíssimo Afonso Lopes Vieira, pessoa fora do seu tempo, espécie de pequeno Quijote literário com ares de *dandy*. Lopes Vieira agradece uma crítica ao autor, ciente da pesada cortina de silêncio que se abate sobre os que não andam nos *mentideros* da moda e das cortes várias:

"Creio que já uma vez lhe disse que um artigo de crítica constitue uma festa do espírito para um autor nascido em Portugal. Foi essa quanto rara alegria que V. me deu"¹⁷.

Realmente, o vate de São Pedro de Moel, como tantos e tantas, ontem como hoje (e hoje parece doer-lhes ainda mais, pois tantos são os meios de conhecer o que se vai fazendo: "Vemos, ouvimos e lemos. Não podemos ignorar", se recordaria Sophia de Mello Breyner, noutra contexto) vivia mesmo

"esquecido numa terra onde os literatos têm memória de galinha - só se lembram do milho que a contemporaneidade lhes atira para a capoeira em que ergueram o seu canto de aves de poleiro (...)"¹⁸,

como agudamente vê o nosso crítico literário. Mas decerto há lugares em que a falta de memória é ainda maior que em Portugal... Em que só a moda e a capelinha

¹⁵ *Idem, Ibidem.*

¹⁶ *Idem, Ibidem.*

¹⁷ SIMÕES, João Gaspar — *Op. cit.*, p. 21.

¹⁸ *Idem, Ibidem.*

parecem colher os sufrágios até dos pretensos intelectuais. Fazendo de quem possui sentido histórico e de recuo *avis rara* de altíssimo valor.

Só ocorre assim com os literatos? Naturalmente que não. Também assim sucede em todos os subsistemas de todo o espaço público, em que todos estão imediatamente prontos a não reconhecer quem apareça, e logo a esquecer quem esteve por momentos na ribalta, salvo se for para, quais abutres, lugubrememente festejar, a título póstumo, quem já não pode fazer frente e especialmente concorrência.

Voltemos à nossa meada. A outra carta é como que doutrinal, assentando princípios de como proceder face a uma outra carta que não teria resposta. Deve-se à pena mais fleumática de Fernando Pessoa, não sem o seu toque de evocação jurídica, o que lhe dá um outro sabor:

"A carta não tinha, realmente, resposta necessária; achei melhor não responder. Que diabo responderia? Em primeiro lugar, é indecente aceitar intimações em matéria extrajudicial. (...) *Patere et abstine*, recomendavam os estóicos"¹⁹.

Contudo, Pessoa invoca o sofrimento e a abstenção. Também não está nada feliz.

Por vezes não se sabe se as imprecações são contra colegas de pena (ou cavalete, ou cinzel, ou palco...) ou contra inimigos figadais na praça pública. E uma coisa pode volver-se noutra, porque o político tem muito de artista, para o bem e para o mal. O autor de *Dom Tanas de Barbatanas*, bom conhecedor de tocas de lobos, Tomás de Figueiredo, brinda-nos num conto com esta passagem, que bem poderia ser (se tivessem o seu vocabulário) uma invocação ritual na banda dos conquistadores do poder (e dos derrotados nessa conquista):

"Quem me tornara hoje aborrecimentos comparantes, a mim que tenho resistido a engolir pedras e saramelas, que tenho aparado no estômago o couce de um ror de bestas. O demo confunda essa súcia, a escorne bem escornada! Cada macho, cada mula, cada onagro orelhudo! Que súcia, que seita, que récua!"²⁰.

E só um título de Camilo diz tudo: *A Corja*. Ainda que muito, na política, possa ser quase inocente *Queda de um Anjo...*

III. Literatura e Virtude(s)

Mas as similitudes da Arte (e especificamente da Literatura, que é uma arte mais fanérica, mais explícita: pois que lida logo com palavras) e da Política têm também os

¹⁹ Carta de 28 de junho, cremos que de 1930, *apud op. cit.*, p. 56.

²⁰ FIGUEIREDO, Tomás de — *A Outra Cidade, Contos*, Lisboa, Verbo, s.d., p. 15.

seus lados positivos. Há também uma afinidade pelas virtudes, como sempre há entre o Bom, o Belo, o Justo e o Verdadeiro e suas manifestações. Não discutiremos as preferências estéticas e mesmo epocais na afloração concreta destes valores altíssimos. Mas para alguns se toda a Literatura tem uma dimensão ética, e até catártica, para outros seria na forma clássica que essa dimensão atingiria o ápice:

"Na verdade, segundo a visão classicista, a obra será tanto mais realizada quanto maior o seu poder de veicular, através da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que elevem o conhecimento e contribuam para o aperfeiçoamento do género humano.

Nesta conexão, recebe particular destaque o efeito moral do produto artístico. Embora quase todos os grandes poetas e artistas - Dante e Shakespeare não menos do que Corneille e Racine - sejam de opinião que a obra de arte tem uma função importante, antes de tudo ética, pois deve enobrecer o homem, purgando-o da carga de paixões que ele acumula na vida social e não consegue descarregar, o classicismo lhe dá um relevo específico, vinculando-o à boa 'forma', capaz de falar à razão."²¹

É possível pensar-se esta questão de vários ângulos: pode ser também que precisamente o classicismo de um obra decorra da sua capacidade em colocar as questões mais altas dos valores (admita-se que de uma forma plena de *gravitas* e *decorum*). E que a sua ligação com a racionalidade remeta já para algo de especialmente valioso.

Mas há idênticas apologias da Literatura em clave menos clássica, até mesmo em forma mais passional (e desde logo heróica, ou épica). Na sua edição à *Poesia Completa* de José Martí, o grande revolucionário cubano e poeta de fino gosto e sensibilidade, que tombou de armas na mão pelos seus ideais, afirma (na introdução) Carlos Javier Morales uma concreta imbricação de amores e labores, levada muito a sério:

"Para el héroe cubano José Martí (1853-1895) no fue la poesía una dedicación marginal, ni mucho menos un ejercicio lúdico, de escasa significación en su personalidad heroica. La poesía fue para él, muy al contrario, una actividad sublime del espíritu y una de las ocupaciones sustanciales de la vida humana, de tan elevado rango como su lucha social y política"²².

Assim coloca o problema o revolucionário independentista:

²¹ ROSENFELD, Anatol / GUINSBURG, J. — "Um Conceito de Classicismo", in *O Classicismo*, org. de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 375.

²² MORALES, Carlos Javier — Introducción a *Poesia Completa* de José Martí, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 7.

"Quien es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes tan cortas de vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida."²³

Também Martí sabia como é difícil franquear as portas:

"Y gritan: 'Al bribón!'
Cuando a las puertas
Del Templo augusto un
hombre libre asoma!"²⁴

São já clássicas as soluções encontradas e as tomadas de posição sobre virtude e arte. E como que se faz uma metáfora do decorum ideológico na adequada forma literária. Mas não nos iludamos. Num belíssimo romance, *Aqueles cães malditos de Arquelau*, Isaias Pessotti, pela voz de uma personagem do seu romance, pergunta e dá a resposta:

"O que se recusou foi o pensamento filosófico de Eurípides, ou a forma teatral da sua obra? Se fosse a forma literária, os diálogos de Platão também ficariam no limbo"²⁵.

Talvez porque uma posição esteticista, assim como a realista (curiosamente confluentes nestes casos) tenham levado a que se fizessem grandes obras efabulando umas e retratando outras situações pouco ou nada morais para a época é que numa primeira fase das relações entre Direito e Arte (e mais especificamente entre Direito & Literatura) foram de conflito, de Direito *contra* a Arte, julgando-a e muitas vezes a condenando. A obra de arte e sobretudo literária explicitamente moralista é normalmente uma desgraça estética. A *colaboração do demónio* de que falava Dostoiewsky faz muita falta à qualidade artística. Por isso André Gide impressionaria Heidegger quando afirmou, no seu livro sobre o grande romancista russo: "C'est avec les beaux sentiments qu'on fait la mauvaise littérature"²⁶.

²³ MARTÍ, José — *Obras Completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, t. 19, p. 354, *apud* Carlos Javier Morales, *op. cit.*, p. 8.

²⁴ *Idem* — *Académica*, in *Versos Libres (1882?)*, *apud Poesía Completa* de José Martí, pp. 89-90.

²⁵ PESSOTTI, Isaias — *Aqueles cães malditos de Arquelau*, 5.^a ed., Rio de Janeiro, Editora 34, 2005, p. 189.

²⁶ GIDE, André — *Dostoiewski*, Paris, 1923, p. 247, *apud* HEIDEGGER, Martin — *Que és eso de Filosofía*, trad. cast., p. 11, comentando (obviamente na versão em castelhano que citamos): "Los sentimientos no pertenecen a la filosofía; ni siquiera los más bellos". Não é uma posição consensual, evidentemente...

Mas não deixa de ser curioso como noutros autores, mesmo mais nossos contemporâneos, a importância da Moral parece relevantíssima. Será talvez o caso de Iris Murdoch, em cujo ideoleto pessoal a expressão "moral" parece adquirir até novos contornos, mais latos. Afirma a autora de *A Fairy Honourable Defeat*, nomeadamente:

"Acima de tudo tem de se refletir sobre os valores, a moralidade, os dilemas morais delas. Não se pode escrever um romance sem insinuar valores. Não se pode escrever um romance tradicional sem dar às personagens problemas e juízos morais."²⁷.

Certamente que quando afirma a importância de uma literatura moral, ou que tenha em consideração o moral, nos não está a advogar um simples e vitoriano moralismo. E depois a expressão moralismo é também uma arma de arremesso e estigmatização. Contra Camus dirá Sartre:

"Sua moral primeiramente se transformou em moralismo, hoje não passa de literatura e amanhã será, quem sabe, imoralidade"²⁸.

É demasiado efeito de estilo para poder ser uma análise profunda do autor do *Homem Revoltado*. Sartre era um crítico implacável. Nunca nos esqueceremos que foi pesquisar as fontes de Denis de Rougement para liquidar um seu alvitre sobre a China²⁹...

Mas elevando-nos acima da polémica: será que o grau degradante ou degradado do moralismo, antes da imoralidade, será a literatura, como parece fazer-nos crer? A literatura estará entre o moralismo e a imoralidade? Como, em que termos? Seria uma especulação interessante, se não suspeitássemos que é um desses caminhos que, mais que *Holzwege*, não levam a parte nenhuma³⁰.

Evidentemente que, à parte a pura *arte pela arte* ou lateralidades e contingências, que podem atingir cumes relevantes, mas serão neutrais em matérias dos valores que mais doem, grande parte da Literatura tem uma dimensão moral. Ao menos no sentido de um posicionamento no Mundo, e pressupondo uma regra de vida qualquer, ainda que indefinida, naturalmente, num curto poema. A seriedade moral (cremos que num sentido latíssimo) parece ser até considerada por alguns um dos

²⁷ MURDOCH, Iris — Entrevista a Jeffrey Meyers, in *Entrevistas da Paris Review*, vol. 2, trad. e notas de Rita Almeida Simões, Lisboa, tinta da China, MMXIV, p. 243.

²⁸ SARTRE, Jean-Paul, in *"Temps modernes"*, maio de 1952, *apud* CALVET, Louis-Jean — *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990, trad. port. de Maria Angela Villela da Costa, *Roland Barthes. Uma Biografia*, São Paulo, Siciliano, 1993, p. 140.

²⁹ SARTRE, Jean-Paul — "Denis de Rougement: O amor e o Ocidente", in *Situações*, vol. I. *Crítica Literária*, trad. de Cristina Prado, São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 85.

³⁰ A tradução francesa de *Holzwege* é, precisamente: HEIDEGGER, Martin — *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr., Paris, Gallimard, ed. de 1962.

critérios para que numa certa aceção a Literatura seja considerada do ponto de vista estético:

"(...) fine writing of an imaginative / creative kind imbued with moral seriousness - engages with aesthetics, for in this sense literature has come to be classified as one of the high arts"³¹.

O que pode colocar muitas dúvidas, porém... Sendo totalmente legítima uma crítica ética da Literatura, como da arte em geral³², já decidir o que é ou não é literário ou artístico segundo critérios morais parece de enorme exagero, além de votado ao unilateralismo. Potencialmente ao totalitarismo.

Aliás, não é fácil encontrar uma completa inoquidade. E outra dimensão do moral é o ideológico. Jan Morris afirmou que, ao contrário do mundo soviético (apesar de se dizer atraído pelo comunismo, aparentemente pelo seu "propósito moral"), o Império britânico seria ideologicamente neutro (e para mais ético):

"A tragédia da União Soviética foi ter sido marcada pelo declínio de um império ideológico. O Império Britânico não tinha nenhuma ideologia, tirando a que desenvolveu através de uma espécie de regras empíricas que mudavam à medida que se avançava. Havia uma regra geral de jogo limpo." ³³.

Essas regras empíricas terão a ver com tática, certamente... Integrada numa estratégia. De modo algum o pensamos para a inocuidade britânica (deixando agora de lado o complexo problema soviético, que aqui apenas se referenciou pelo cotejo no trecho citado). Barthes, mais próximo de nós que qualquer dos demais teorizadores, desde o conde de Tracy, ajudou-nos a ver com olhos de ver que a ideologia se imiscui em tudo, em tudo está presente, e sobretudo quando pratica a *exdenomination*, ou seja, o querer parecer que não está lá (cá), o branquear o que "leva água no bico" mas disso o senso comum não se apercebe...

Nas suas *Mythologies* (na verdade explicando-as em "Palavras Prévias") diz o semiólogo:

"O ponto de partida desta reflexão era na maior parte dos casos um sentimento de impaciência perante o 'natural' de que a imprensa, a arte, o senso comum revestem sem cessar uma realidade que, sendo embora aquela em que vivemos, nem por isso é menos perfeitamente histórica: numa palavra, sofria ao ver a cada momento

³¹ LAMARQUE, Peter — *Literature, in The Routledge Companion to Aesthetics*, 2.^a ed, editado por Berys Gaut e Dominic McIver Lopes, Londres e Tóquio, Routledge, reimp. de 2007, p. 571.

³² GAUT, Berys — *The Ethical Criticism of Art, in Aesthetics. A Comprehensive Anthology*, ed. por M. Cahn e Aaron Meskin, Malden / Oxford / Carlton, Blackwell, 2008, p. 589 ss..

³³ MORRIS, Jan — Entrevista a Leo Lerman, in *Entrevistas da Paris Review*, vol. 2, cit., p. 303.

confundidas, na narração da nossa actualidade, a Natureza e a História, e queria captar na exposição decorativa do que se dá como evidente o abuso ideológico que, em meu entender, nele se esconde."³⁴

Só por esta síntese teria valido a pena a afincada dedicação, durante as manhãs (só saindo de casa à tarde), no projeto (mais tarde as *Mythologies*) que chamou, e bem, "sociologia da vida quotidiana", como relata o seu biógrafo Jean-Louis Calvet³⁵.

Recordando Granger e Bachelard, o problema é sempre (e hoje mais ainda) a "experiência primeira", o "encanto do vivido", a tirania imanentista e acrítica do senso comum³⁶. Não há dúvida de que tinham razão Umberto Eco e Isabella Pezzini quando consideraram este belo livro de Barthes como regido por "um soberbo instinto de sistema"³⁷.

Voltando a Morris. Como pode um Império não ter ideologia? Embora seja preciso ser subtil para entender o que se esconde por detrás de certas pseudo-asepticidades, pseudo recusas do mundo, etc. O que está, realmente, escondido por detrás do poema de Régio *Meu menino, Ino Ino*, sobretudo o seu final:

"— Que rumor é aquele? Não sentes?
— Meu amor, que te importa? É a vida a dar socos na porta.
É lá fora. São eles. É o mundo. São gentes...
— São gentes? Quem são? — São colegas, amigos, parentes...
— Vai dizer-lhes que não! Vai dizer-lhes que não!"³⁸

IV. Literatura, Moral e Ideologia

Parece-nos evidente que a ideologia é uma redefinição também da moral, das morais. As ideologias redefinem as virtudes e os vícios. Ao menos modelam-nos, dão-lhes certa entoação ou tonalidade. E quanto menos discretas forem³⁹, mais serão tendencialmente totalitárias na determinação de uma moral.

³⁴ BARTHES, Roland — *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, ed. port. com trad. e prefácio de José Augusto Seabra, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 5.

³⁵ CALVET, Jean-Louis — *Roland Barthes. Uma Biografia*, trad. port. de Maria Ângela Villela da Costa, São Paulo, Siciliano, 1993, p. 136.

³⁶ EPSTEIN, Isaac — Prefácio a *O Dilema da Pesquisa*, de Lucilene Cury, São Paulo, EDUSP, 2008, p. 21. Cf. ainda o nosso livro *Desvendar o Direito*, Lisboa, Quid Juris, 2014, máx. p. 147 ss., *et passim*.

³⁷ ECO, Umberto / PEZZINI, Isabella — *La Sémiologie des sémiologies*, in "Communications", n.º 36, 1982, p. 25. *Apud* CALVET, Louis-Jean — *Roland Barthes*, p. 146.

³⁸ Cf. ed. eletrónica in <http://www.nicoladavid.com/literatura/jos-rgio/meu-menino-ino-ino> (consultado 27 de dezembro de 2014).

³⁹ Cf. essa dimensão da "discreção" ideológica in PUY, Francisco — *La Socialdemocracia y su Parentela Ideológica*, "Anuario de Filosofia del Derecho", Nova época, tomo X, Madrid, 1993.

A "vantagem" da moral "judaico-cristã-burguesa-ocidental" etc., que não é tão diversa da "socialista", aliás⁴⁰, na sua dimensão messiânica, heróica e idealista, mas também em muitos aspetos práticos (não falamos de hipocrisias nem de desvios), é ter no quotidiano atingido um *modus vivendi* acessível praticamente a todos (na verdade, uma espécie de rotina - pequena rota, etimologicamente; *via pequena*, se diria... - burguesa), permitindo uma certa paz social. A qual evidentemente é rompida sempre que haja uma sede de pureza ou purificação excessiva (fanática, intolerante, fundamentalista⁴¹), ou uma indiferença total pelas ideias-força de humanidade e solidariedade, como ocorre hoje com as ideologias que escandalizam, por exemplo (mas é um exemplo significativo, parece-nos), o Papa Francisco, designadamente na sua exortação apostólica *Evangelii Gaudium*⁴². Porque elas rompem o pacto de moralidade social mínima instalada.

Evidentemente que aqui se está já no plano teológico, mas obviamente também político. Não são temas com poucas atinências literárias e filosóficas, mas, como dizia o Estagirita, *Ananké stenai*. Fiquemos por aqui. Já fomos longe demais.

E contudo, é preciso ainda ir um pouco mais. Para retomar apenas a parte final de um belo poema, que utilizamos, como sempre se faz, *pro domo*:

“Drácula, penetro
no seu espírito interdito,
no jardim das delícias.
Cometo (insensato)
a grande virtude capital.”⁴³

Nos tempos que ainda correm é uma enorme virtude capital o empreendimento já nem sequer interdisciplinar, mas pós-disciplinar⁴⁴. Quando se é contudo culpado em grupo, entre quantos ousam atravessar pontes invisíveis como as dos conquistadores

⁴⁰ Cf., v.g., HOURDIN, Georges / GANNE, Gilbert — *Les valeurs bourgeoises*, Nancy, Berger-Levrault, 1967, trad. port. de Alfredo Barroso, *Os Valores Burgueses*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 35.

⁴¹ Os extremismos decerto mais extremados serão os religiosos *proprio sensu*, logo seguidos dos ideológicos dessas ideologias que na verdade são novas religiões com divindades imanentes. Cf. PÉRISSÉ, Gabriel — *O Fanatismo Religioso é um Ateísmo*, “Correio da Cidadania”, 4 de setembro de 2007: <http://www.correiocidadania.com.br/content/view/809/53>; BOFF, Leonardo — *Fundamentalismo. A Globalização e o Futuro da Humanidade*, Rio de Janeiro, Sextante, 2002.

⁴² Cf., v.g., os nossos estudos *Da Doutrina Social do Papa Francisco na Exortação Apostólica Evangelii Gaudium*, in “International Studies on Law and Education”, vol. 18 (2014); *A 'Evangelii Gaudium' no contexto da doutrina social da Igreja. Uma Leitura Juspolítica*, in “Humanística e Teologia”, vol. 35, 2014, pp. 289-296.

⁴³ DAL FARRA, Maria Lúcia — “Fruto Proibido”, in *Livro de Auras*, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 64.

⁴⁴ *Postdisciplinarietà y desarrollo humano. Entre pensamiento y política*, Y. Moyano, S. Coelho y G. Mayos (eds.), A. Matos, C. Santander, D. Pinheiro, F. Bambirra, Ll. Soler, M. Gustin, R. de Lima, P. Da Cunha y S. Mas, Barcelona, Red ed, 2014.

do Graal da Filosofia e da Poesia (e outras...), apetece dizer, *Felix culpa. Mea maxima culpa.*

UM CAMILO METAFÍSICO: *O PENITENTE DE TEIXEIRA DE PASCOAES*

Paulo Motta Oliveira

Universidade de São Paulo
R. Maria Antônia, 294, São Paulo - SP, Brasil
(55) 11 3259-8342 | pmotta@usp.br

Resumo: Que mistérios tem Camilo Castelo Branco para ter uma vida que foi com tanta frequência visitada, como a enorme quantidade de biografias sobre ele escritas o demonstram? E como entender que, em pleno século XX, um outro escritor fundamental da literatura portuguesa, Teixeira de Pascoaes, o tenha transformado em objeto da única biografia que escreveu sobre um português?

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoaes, literatura.

Abstract: What mysteries have Camilo Castelo Branco to have a life that was so frequently visited as the slew of biographies written about him the show? And how to understand that in the twentieth century, another key writer of Portuguese literature, Teixeira de Pascoaes, has turned into the object of the only biography he wrote about a Portuguese?

Keywords: Camilo Castelo Branco, Teixeira Pascoaes, literature.

O romance de Camilo de Aquilino Ribeiro, publicado originalmente em fascículos, teve a sua primeira edição em volume em 1961. No prefácio o autor explicita as dificuldades que teve para escrever a biografia, pois Camilo “[turbou] a água dos acontecimentos de que foi protagonista para que se não visse a areia do leito em que deslizou o rio da sua vida”¹. É dessa constatação de Aquilino, de que Camilo tentou ocultar os fatos de sua vida, ou ainda melhor, que, como afirmou em outro momento “Os seus livros de tema autobiográfico (...) longe de mostrar o que foi de fato, indicam-nos aquele que podia ou mesmo desejaria ter sido”², que pretendo partir. Que mistérios tem Camilo para ter uma vida que foi com tanta frequência visitada, como a enorme quantidade de biografias sobre ele escritas o demonstram? E como entender que, em pleno século XX, um outro escritor fundamental da literatura portuguesa, Teixeira de Pascoaes, o tenha transformado em objeto da única biografia que escreveu sobre um português? O que se segue são alguns breves apontamentos, nos quais tento rastrear o percurso que vai das aparentes autobiografias camilianas a *O Penitente*.

A construção de um nome

Em 1890, poucos meses depois da morte de Camilo, Alberto Pimentel publica o seu *O romance do romancista*. Esse livro possui uma inegável importância na longa tradição de biografias camilianas que, a partir de então, foram escritas. Não foi, devemos notar, a primeira obra desse tipo. Já em 1861, Vieira de Castro havia lançado o seu *Camilo Castelo Branco notícia da sua vida e obras*, livro multifacetado em que se misturam à narração de incidentes da vida do biografado vários outros materiais, principalmente a narrativa de muitos casos pessoais em que o próprio autor esteve envolvido. Como bem notou Silva Pinto, “Sai-se da leitura desse livro, algo atordoado pelas expansões entusiásticas do autor, e mais se pensa na sua individualidade que na do ilustre biografado”³. Mesmo assim, já o apontei em outro momento, seguindo o que havia sido dito por Aquilino, a obra de Vieira de Castro tinha como um de seus principais objetivos o de favorecer o amigo então preso, construindo a imagem de um gênio, vitimado seja pelo seu pendor amoroso, seja pelo destino fatal que o perseguira desde a sua malfadada infância. Esse gênio amoroso e sofredor era, com

¹ Aquilino, 1961, p.8.

² Aquilino, 1961, p.279.

³ Pinto, 1923, p.5.

certeza, alguém que merecia ser inocentado, pelo muito que já havia sofrido, mesmo que alguma culpa tivesse. Mantendo, em linhas gerais, essa mesma imagem, o livro de Pimentel será o primeiro a fornecer uma visão de conjunto da vida de Camilo, construindo um todo coerente e consistente que, a partir de então, e durante muito tempo, seria apenas corrigido em alguns detalhes por outros estudiosos. Mas não é essa faceta propriamente *biográfica*, a que me interessa neste momento. Importa mais, para a discussão que agora se enceta, refletir sobre o curioso título desse livro, em que, parece-me, encontramos bem mais do que um hábil jogo promocional. Se a obra se intitula *O romance do romancista*, é porque ela pressupõe que o romancista em questão possui uma vida capaz de ser transformada em romance. Esta aproximação entre os territórios do biográfico ou histórico com o do ficcional é reforçada e ampliada, pelo que é dito no prefácio:

Isto que vai ler-se é o drama de uma alma superior, em grande parte extraído dos seus próprios livros. A vida de Camilo abunda pitorescamente em lances de boa e má fortuna. O mesmo é ler este escritor que coordenar mentalmente o romance da sua existência. O que eu fiz apenas foi dar à emoção produzida pela sua obra a fixação cronológica de uma biografia. Algumas investigações que me pertencem, derivaram naturalmente do desejo de substituir as reticências e preencher as lacunas que os seus livros, escritos sem a preocupação de uma autobiografia, opunham à justa curiosidade do leitor.⁴

O uso de termos como *drama, lances de boa e má fortuna, romance da sua existência* pressupõe que o próprio Camilo, de forma *não coordenada*, havia escrito a história de sua vida. Refletindo a partir dessas recorrências, poderíamos supor que a obra camiliana seria o território em que, pela primeira vez, a vida desse autor foi convertida em ficção. Seria possível assim pensar que teria sido Camilo o primeiro a transformar-se em literatura, inscrevendo-se e escrevendo-se no interior de seus livros.

Em parte, essa íntima associação entre vida e obra já foi sobejamente analisada pela crítica, aspecto que não temos como aqui desenvolver. Gostaria apenas de citar um trecho da introdução de Paulo Franchetti a *Coração, cabeça e estômago*:

Sabemos que a coincidência da vida e da obra era uma parte da estética confessional romântica. Assim, é certo que a obra de Camilo e a sua vida foram

⁴ Pimentel, 1890. p.5.

lidas uma em função da outra, como reforço mútuo. E é certo que essa conjunção produzia um determinado sentido, tinha uma consequência estética. A maneira como Camilo, que era um homem que vivia da pena, fez render esse ponto, com a legenda que criava em torno de si mesmo, é, de fato, uma questão histórica interessante. Mas interessante ainda é observar que, culturalmente, essa fusão se realizou, e isso agiu também sobre a recepção da obra. O testemunho da eficácia do procedimento é que, cem anos depois, um dos maiores especialistas na obra de Camilo Castelo Branco [Alexandre Cabral] continue pensando a questão do mesmo ponto de vista instaurado pelo romancista.⁵

Primeiramente gostaria de notar que aqui se fala de uma *legenda que se cria*, pressupondo-se, assim, que a própria imagem de Camilo, construída em seus livros, é, também ela, uma ficção. Personagem, *a maior personagem de sua obra*, como a considerou Pascoaes, essa construção seria fruto tanto de certos valores estéticos e vivenciais, como da imagem que o escritor tinha *daquilo que o público dele esperava*. Falar de si é, de alguma maneira, também vender-se, construir um grande e inesgotável folhetim em que a própria vida – ou melhor, a imagem que dela se pretende divulgar – vai sendo contada aos pedaços.

Se aceitarmos essa hipótese, podemos pensar que toda a prosa camiliana é uma prosa híbrida, em que o vivido e o ficcional se imbricam e se misturam de tal forma, que não é possível separá-los. Não existiria assim, *a priori*, uma grande diferença entre aquilo que normalmente é classificado como novela – termo que, seguindo José Régio, considero inadequado para nomear os romances desse grande romancista⁶ – com outras categorias de textos de Camilo. Gostaria de notar que nessa prosa, como afirmei⁷, cria-se um espaço ambíguo, em que se mesclam registros da escrita e da oralidade, da ficção e da memória, aspecto que não tenho como aqui desenvolver.

Julgo que é necessário atar os fios, e fechar essa parte de nossas reflexões. Se Alberto Pimentel pôde chamar o seu livro de *Romance do romancista* e compô-lo, em vários momentos, pela coordenação de trechos de obras de Camilo com outros materiais, é por que, em sua prosa híbrida, Camilo já havia se construído enquanto personagem, já havia erigido *a sua legenda*. Assim, o que a biografia de Pimentel faz é apenas a

⁵ Franchetti, 2003, p. XIII.

⁶ Régio, 1980, p. 87.

⁷ Cf Oliveira, 2009.

ratificação da veracidade dessa *personagem*, a transformação da legenda em aparente verdade. Todos os demais biógrafos que tentaram, de variadas formas, acrescentar novos dados ou corrigir alguns pequenos erros, acabam por reforçar essa mesma imagem.

É no interior desse *problema* que se constitui o nome *Camilo*, que, julgo, temos de refletir sobre a forma específica como Teixeira de Pascoaes a ela respondeu. Como, também com uma obra híbrida, reescreveu a legenda, e construiu novos bosquejos que rasuram e refazem o velho retrato.

Um romancista e seu reflexo

No epílogo de *O Penitente*, Pascoaes afirma:

O que o leitor acaba de ler, não é uma biografia completa e muito menos uma crítica literária. Da vida e da obra de Camilo aproveitei apenas o que constitui o drama camiliano, profundamente humano ou religioso. O que há de interessante, num escritor, é a sua atitude metafísica.⁸

Essa perspectiva altera, de maneira radical, a forma como Camilo era até então apresentado. Não é o anedótico – os vários acontecimentos da vida de seu biografado – que interessam ao autor, mas o *drama camiliano*. E, para entender e explicar esse drama, Pascoaes interpretará a vida e a obra de Camilo, buscando nelas encontrar o centro que as coordena e estrutura.

Podemos pensar que encontramos, no livro de Pascoaes, todos os principais componentes que estavam já na biografia escrita por Vieira de Castro e nas imagens que Camilo foi construindo de si em sua ficção: também aqui deparamos com o gênio amoroso e sofredor. Mas cada um desses termos sofrerá uma profunda metamorfose nas mãos do autor de *Marânus*, e o resultado produzido será uma face totalmente renovada.

Provavelmente onde a modificação é a mais evidente é na faceta amorosa. A sucessão de paixões, mais ou menos duradouras, até a união com Ana Plácido, será organizada por Pascoaes através de uma oposição entre duas tendências

[Camilo] Será sempre um místico enleado na Beleza pura, imaterial, e um Fauno seduzido pela Ninfa, que divaga entre as árvores...(...).

⁸ Pascoaes, 1985, p. 145.

O seu drama deriva da contradição do seu temperamento, ascético e libidinoso, poético e prosaico: duas tendências, tão confundidas, que ele, compondo versos, é prosador, e, escrevendo prosa, é poeta.⁹

Esta dupla demanda amorosa faz de Camilo um ser seduzido ao mesmo tempo por uma Vênus ideal, pura encarnação da beleza e, por isto mesmo, intocável, e por uma Vênus carnal, cujo contato é possível, mas que nada traz além de uma satisfação imediata. São assim separadas em duas categorias as paixões deste escritor: de um lado Maria do Adro e Fanny Owen; de outro, Maria do Friúme, Patrícia Emília e, por fim, Ana Plácido. Tendências que podem ser cristalizadas em duas dessas mulheres: “[Camilo] adora Fanny (...). Quem a adora, é o seu fantasma de poeta, o místico, o devaneador das altitudes virginais, brancas de neve, ao longe... Mas o homem carnal deseja a Ana Plácido.”¹⁰

Conhecendo-se a produção pascoalina – e o papel que a *poesia* e os *poetas* nela possuem – é fácil perceber que o amor carnal surge como uma vertente de segunda categoria, quando contraposto ao ideal. Assim, no lugar de Ana Plácido, é colocada no centro do universo amoroso camiliano a fantasmática figura de Fanny Owen, que, até então, nem mesmo fora considerada como uma de suas paixões. Isso fica evidente em vários momentos da biografia, dentre os quais podemos destacar os abaixo citados:

Corre atrás da primeira borboleta. Agarra-se à primeira sombra de mulher; mas o corpo dela é que lhe fica nos braços. Saciado ou desgostoso, procura outra. O drama repete-se... Há duas mulheres, na sua fantasia, porque há nele dois homens, o de Lineu e o da fábula. Sim, há duas mulheres, a fêmea e a donzela, o anjo imaterial, a beleza pura. E temos a Fanny, toda lírio das campinas celestiais, e a Ana Plácido, toda rosa carnal desabrochada num baile portuense. E temos, de aí a pouco, a mesma D. Ana, gorda e desleixada, a morder um charuto amargo, nos Serões de S. Miguel da Seide...¹¹

Camilo deseja a mulher; mas adorar... só adora a sua imagem luarenta, o anjo pálido, a Fanny”¹²

Esta Maria [do Adro] reincarnada, mais tarde, na Fanny, foi o único amor de Camilo, êsse amor em que ele ardeu como poeta ou intérprete do que há de

⁹ Pascoaes, 1985, p. 61.

¹⁰ Pascoaes, 1985, p.80.

¹¹ Pascoaes, 1985, p. 43.

¹² Pascoaes, 1985, p. 46.

sagrado, no mundo, e é efêmero como a luz dum olhar ou dum sorriso, dois lampejos de oculta Divindade.¹³

Assim, se Pascoaes considera a existência de dois tipos de amor em Camilo, o faz de tal forma que um deles acaba sendo considerado como o verdadeiro, enquanto o outro surge apenas enquanto uma forma menor e inferior. E, ao fazer isto, produz uma profunda subversão no que, tradicionalmente, sempre fora tido como o quadro amoroso deste escritor. Nem a grande inconstância amorosa, característica de sua juventude, nem o amor por Ana Plácido, que pôs fim a este estado de coisas, são considerados como fundamentais, mas o são duas experiências amorosas, uma que até então havia sido subvalorizada, a com Maria do Adro, e a outra que, como dissemos, nem mesmo fora considerada enquanto tal, a de Fanny¹⁴.

Em relação a esta desvalorização dos amores carnavais de Camilo, é particularmente marcante a forma como Pascoaes se compraz em destruir o mito de ter sido Ana Plácido o grande amor deste escritor, aspecto que aqui não retomarei, mas que já tratei em outro momento¹⁵. Mas não resisto a citar um breve trecho, em que o biógrafo está a descrever a fuga do escritor, quando Ana já se encontrava detida na Cadeia de relação do Porto: “[Camilo] Contempla a paisagem, revendo a amante encarcerada por amor dele, que a não ama já... Talvez já odeie aquela mulher, a transmigrar, de charuto na boca, para o seu nome plácido ou flácido”¹⁶. A crueldade do trecho dispensa comentários, e nos faz pensar, já antecipando o ponto a que queremos chegar, no quanto na obra de Pascoaes o amor carnal é quase inexistente, e o espiritual possui um papel preponderante, de que podem servir de exemplo obras tão díspares como *Marânus*, as autobiografias que publicou – *O Bailado*, *O livro de Memórias* e *O advogado e o poeta* – e a novela *O empecido*.

Se do lado amoroso, passarmos para a forma como Pascoaes descreve o papel do infortúnio na vida de Camilo, também aqui encontraremos uma mudança significativa. Para o autor de *O Penitente* o infortúnio não é um dado exterior ou um fado, mas uma decorrência da própria forma como o escritor de Ceide se relaciona com o mundo e consigo mesmo. Em alguns momentos, tentando aproximar Camilo e

¹³ Pascoaes, 1985, p. 52.

¹⁴ É importante assinalar que esta biografia de Pascoaes instaura a tradição de considerar Fanny como um dos amores de Camilo. Podemos citar, como exemplos desta tradição que se inicia com *O Penitente*, no campo biográfico, *Camilo compreendido* de Godin da Fonseca e, no campo ficcional, *Fanny Owen* de Agustina Bessa Luís.

¹⁵ Cf. Oliveira, 2001.

¹⁶ Pascoaes, 1985, p. 101.

São Paulo, que já havia biografado, ele chega a apontar uma espécie de necessidade transcendente que levaria o escritor ao remorso

Mas quem o torturou foi o arrependimento dos seus pecados amorosos, desde o noivado em Friume ao rapto de Ana Plácido, nesse infausto dia. (...) Camilo foi o remorso feito esqueleto lusitano, *O Penitente* da montanha. E fêz-se esqueleto como símbolo da sua eternidade ou expressão máxima da tragédia. ¿O remorso não fez apóstolo em S. Paulo, e Cristo em Jeovah? Grande mistério este sentimento angustioso, quando não pecamos por tendência masoquista. Implica o instinto duma verdade superior, que não podemos ofender impunemente.¹⁷

Mas não é possível adequar Camilo a esse modelo. Assim, em outros momentos, parece que o prazer da dor seria a principal característica que levaria o escritor ao *crime*

Nunca se entregou a nada absolutamente, a não ser ao prazer da dor expiatória, ao exercício do martírio, para se habituar à queda no Abismo.¹⁸

Mas há momentos em que o indivíduo desfalece e abdica de si mesmo (...). Camilo vai proceder como correto cidadão, submetendo-se à lei penal, reconhecendo-a. Mas é o remorso que o impele, - o seu mais vivo sentimento. Cultiva-o. Peca para aumentar essa angústia, como num ataque perpétuo de masoquismo transcendente. É um sensual da dor, (bebe encantado as suas lágrimas; estas não lhe fogem da sede) um místico libidinoso¹⁹

Por tudo isso a penitência ocupa, para Pascoaes, um papel central na obra e na vida de Camilo:

Os primeiros personagens das suas novelas são remorsos encarnados até a santificação. E é o sentido da sua obra, uma noite constelada de ironias. Em última palavra, o drama camiliano é a luta entre o orango e Adão, entre o natural e o sobrenatural. Mas esta luta é a própria idéia cristã em actividade; e portanto, heterodoxa, herética ou em perpétuo movimento criador. ¿Não é Cristo o artista da alma, sempre a trabalhá-la? Não lhe sai das mãos.

Camilo é o mais santo e criminoso dos nossos escritores. E, por isso, o seu estilo, quando se liberta do vernáculo e sacode o pó da via latina, atinge, como

¹⁷ Pascoaes, 1985, p. 44.

¹⁸ Pascoaes, 1985, p. 78.

¹⁹ Pascoaes, 1985, p. 105.

nenhum outro, o valor das próprias coisas. Então a sua palavra é o verbo original.²⁰

Ou, como escreve no prefácio:

Se existe em Camilo um escritor romântico, de capa à espanhola, chapéu alto de aba redonda, botas à Frederico, a fumar por um charuto irônicamente aceso, ou extinto, como o facho do dia, à meia-noite, existe nele também o ser humano ou metafísico, o interrogador da vida e da morte, e o terrível juiz da Providência. Não se lastima dela: criva-a de sarcasmos ou flechas, e ajoelha, diante de uma cruz, banhado de lágrimas. Chegamos à blasfêmia e à oração, à própria essência do seu drama religioso, em que surgem os seus heróis e as heroínas como irrompidas do fogo do inferno para o céu.

É o mais alto da sua obra, onde se destaca a sua estátua em bronze, num pedestal do mesmo crepúsculo. Já não é o Camilo das freiras, dos brasileiros, da Praça Nova; é o Camilo do Padre Diniz, do padre Bento, da Anacleta, da Bruxa, do Baltazar Pereira, num penhasco do Alvão, batido da neve e dos relâmpagos, - *O Penitente*.²¹

A esta imagem de penitente, em que o amor espiritual ocupa um papel preponderante, é ainda somada uma forma bastante peculiar de interpretação da genialidade. Para Pascoaes, uma das facetas dessa genialidade seria a capacidade do escritor de transformar Portugal em literatura. “Braga, as Caldas das Taipas, Guimarães, Amarante, passaram, por êle, a caminho de suas novelas”²². “[Camilo era] ainda tocador de banza, improvisador de cantigas, ponto, contra regra e ensaiador de entremezes... Um Gil Vicente que ia ser... ¿Onde está o povo português? No auto vicentino e na novela camiliana (...).”²³. Em outro momento, considera:

¡Que colecção de burgueses e burguesas, frades e freiras, brasileiros e morgados, damas e camponeses, criminosos e remordidos! ¡Estranha turba escorraçada do seu meio tradicional para a literatura camiliana! Invadiu-a, num tumulto, como quem deseja refugiar-se em lugar seguro. Encontraram, ali, um asilo maravilhoso, as freiras expulsas dos conventos, os brasileiros

²⁰ Pascoaes, 1985, p. 105.

²¹ Pascoaes, 1985, p. 20.

²² Pascoaes, 1985, p. 27.

²³ Pascoaes, 1985, p. 40.

desembarcados na alfândega, de chapéu de palha na cabeça e papagaio na mão, e os desvairados sensuais.”²⁴

Se Portugal, tocado pela genialidade camiliana, é transportado para o mundo do literário, o próprio Camilo, demiurgo desta metamorfose, padece do mesmo destino: não só ele transforma-se em literatura como também, contraparte desta capacidade, terá sua vida empecida pelo literário, o que o afastará de seus semelhantes.

Para entendermos o primeiro destes fatos, é importante salientar que, para Pascoaes, “Onde ela [a tua cara, Camilo] se destaca é em quase toda a tua obra. Como Dostoievski, não pertences à classe dos grandes escritores invisíveis, Balzac e Victor Hugo, por exemplo.”²⁵, e este *autor não-invisível* aparecerá sempre em sua obra, misturando-se ao Portugal que descreve: “Lá, no fundo, cria-se a alma do grande Escritor, a maior personagem de sua obra. ¡Como ela domina o panorama! Enche Portugal durante meio século ou durante milhares de páginas.”²⁶; “¡Como a figura de Camilo transparece no verbo camiliano! Mistura-se a tudo o que forma o seu mundo literário, êsse Portugal ou Purgatório gemente de almas penadas.”²⁷. Desta forma Camilo passa a ocupar o centro de sua obra, sendo o principal personagem da mesma: “¿Não é ele o único herói das suas novelas realmente humano e universal? Os outros representam simples caracteres (...).”²⁸, sendo que esta “É o seu mundo, o drama da sua vida, intermeado de outras cenas e personagens, que lhe irrompem, quais labaredas, a imaginação febril.”²⁹.

Porém, esta reflexão narcísica, em que o eu camiliano se reflete e multiplica em seus livros é, como acima dissemos, apenas um dos lados do papel do literário em sua vida. Se ele se transporta para o interior de seus livros, estes também se materializam em sua vida. Entre outros aspectos, Pascoaes aponta que a realidade dos personagens de Camilo dissolve a rigidez do real, suplantando esta, e relegando-a para um segundo plano, mais vago, menos real, “[Camilo] É um solitário irredutível, não por ódio aos seus semelhantes, mas por amor aos seus personagens, de tal modo estes vivem, diante dele, a espera de entrar em cena. Os amigos e admiradores surgem, indecisos, para além desta quimérica turba dominadora.”³⁰

²⁴ Pascoaes, 1985, p. 85.

²⁵ Pascoaes, 1985, p. 30.

²⁶ Pascoaes, 1985, p. 58.

²⁷ Pascoaes, 1985, p. 19.

²⁸ Pascoaes, 1985, p. 99.

²⁹ Pascoaes, 1985, p. 69.

³⁰ Pascoaes, 1985, p. 115.

E esta solidão camiliana ainda mais aumenta devido à sua própria genialidade, em contraponto com a mediocridade que o circunda:

Algumas pessoas da boa sociedade rodeiam o jovem escritor (...). É o Manuel Negrão que sofre de achaques líricos, muito surdo e futuro chefe de família, os irmãos Barbosas, de Viana, ambos com a mesma cara gorda e balofa de bondade, de espessas barbas negras e uma testa anêmica e sem fim ...(...)

Todos cercam de admiração exaltada o jovem escritor. Presentem-lhe a grandeza, por uma espécie de faro canino, tão vulgar nos espíritos medíocres. Cheira-lhes a amo e senhor.³¹

É a este Camilo dominado por seus personagens, literato mas também transformado em literatura, que Pascoaes ama: “Amo-o porque se entregou inteiro à sua obra, como as crianças se entregam a seus brinquedos.”³².

Podemos notar a profunda transformação que a genialidade de Camilo sofre nesta biografia. Nenhum outro biógrafo deste escritor a havia analisado a partir da sua capacidade de isolá-lo, de transformá-lo num ser entre a quimera e o real, vivendo e se dedicando mais ao mundo literário que cria do que aos seres que o circundam. Este animal, transformado num solitário devido a sua obra, separado do mundo pela sua genialidade, e que parece possuir um toque de Midas que tudo transforma em literatura, até sua própria vida, nunca havia sido proposto como um possível retrato de Camilo.

Como podemos entender estes deslocamentos efetuados por Pascoaes? Que sentido podemos dar e esse seu livro, também ele, como os de Camilo, híbrido, neste caso mescla de biografia e reflexões de vária ordem? Como entender que, no retrato pessoal que faz do autor de *Anátema*, Pascoaes tenha tocado em pontos que estavam na vida e na obra de Camilo, como a presença de Fanny, o papel da penitência ou o isolamento que caracterizou parte da existência do autor, sem que antes tivessem sido notados?

Todos conhecemos o famoso texto de Bloom sobre a angústia da influência, e o peso específico que, para cada autor, tem os seus precursores. Borges, por sua vez, pensando sobre o mesmo assunto, no famoso texto que escreveu sobre Kafka e seus precursores, apontou que cada escritor cria os seus, modificando a forma como se via o passado.

³¹ Pascoaes, 1985, p. 71.

³² Pascoaes, 1985, p. 15.

Camilo, como notou Aquilino, turvou a *água dos acontecimentos de que foi protagonista* para que o fundo não pudesse ser visto ou, como acima refletimos, para que o fundo parecesse espelhar aquilo que o público, e não só ele mesmo, esperava lá ver. Essa narcísica contemplação não é, justamente, a que foi realizada por Pascoaes? De forma genial o que ele fez não foi transformar Camilo em seu precursor, moldando os traços do romancista de Seide de forma a que eles espelhassem o seu próprio rosto? Um místico solitário, apaixonado por virgens ideais, em que o papel do religioso é fundamental, não é uma imagem que poderia, sem grande problema, ser atribuída ao próprio Pascoaes? Não caberia, melhor ainda que a Camilo, ao solitário de Amarante a imagem de um autor que se entregou inteiramente a sua obra?

Gostaria apenas de reforçar que o retrato construído por Pascoaes não é mais ou menos falso do que outros e, em certos aspectos, como aponteí, possui uma acuidade impressionante. Pois ele soube, hábil ficcionista, transformar Camilo em seu personagem. E construir o seu romance do romancista. Ou melhor, o romance do seu romancista.

Bibliografia

- ALMEIDA, Justino Mendes de. Prefácio. In: Castelo Branco, Camilo. *Obras completas*, v. XI. Porto: Lello & Irmão, 1990. p.V-VI.
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. *Otras Inquisiciones*. In: *Obras Completas*. v.2. Barcelona: Emecé Editores, 2002. p.88-90.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Enlaces e desenlaces da biografia – o caso Camilo. *Prelo*, n.18. Lisboa, p.11-19, jan.-mar. 1990.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 2003.
- CABRAL, Alexandre. *Subsídio para uma interpretação da novelística camiliana*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- CASTRO, J. C. Vieira de. *Camilo Castello-Branco*. 2.ed. Porto: Typ. António José da Silva Teixeira, 1862.
- FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.IX-L.
- NEVES, Margarida Braga. Aquilino, biógrafo de Camilo?. In: Rita, Anabela et alli. *Camilo leituras críticas*. Porto: Caixotim, 2003.p.57-71.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Considerações acerca do apagamento de uma Ana pouco plácida. JORGE, Sílvio Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. *A palavra silenciada*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2001.p.199-210.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Oralidade, memória e ficção na obra de Camilo Castelo Branco. In: Irene Maria F. Blayer; Francisco Cota Fagundes. (Org.) *Narrativas em metamorfose*. Cuiabá: Cathedral, 2009. p. 57–70.
- PASCOAES, Teixeira de. *O Penitente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- PIMENTEL, Alberto. *O Romance do Romancista*. Lisboa: F. Pastor,1890.
- PIMENTEL, Alberto. *O Romance do Romancista*. Lisboa: Guimarães,1923.
- PINTO, Silva. Juízo crítico. In: PIMENTEL, Alberto. *Os amores de Camilo*. Lisboa: Guimarães,1923.
- RÉGIO, José. Camilo, romancista português. *Ensaio de interpretação crítica*. Porto: Brasília, 1980. p. 71-165.
- RIBEIRO, Aquilino. *O romance de Camilo*. Lisboa: Bertrand, 1961.

NO CENTENÁRIO DE “ORPHEU”, SEM ESQUECER “A ÁGUIA”: ENTRE FERNANDO PESSOA E TEIXEIRA DE PASCOAES

Renato Epifânio

Instituto de Filosofia - Universidade do Porto.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto
(351) 226 077 100 | ifilosofia@letras.up.pt

Resumo: Na nossa comunicação, iremos problematizar o legado de “Orpheu”, desde logo estabelecendo a ponte com a revista “A Águia”, órgão do movimento cultural e cívico da “Renascença Portuguesa”.

Palavras-chave: “Orpheu”, “A Águia”, “Renascença Portuguesa”.

Abstract: In our communication, we will discuss the legacy of "Orpheu", immediately establishing the bridge to the magazine "A Águia", organ of cultural and civic movement "Renascença Portuguesa".

Keywords: “Orpheu”, “A Águia”, “Renascença Portuguesa”.

1. Comecemos por dizer o óbvio: o “Orpheu” foi, de facto, uma revista marcante. Foi uma espécie de cometa que atravessou e revolveu o panorama cultural da época – em apenas dois números, publicados nos dois primeiros trimestres de 1915. O terceiro já não viria a ser publicado, por razões financeiras, pandemia que, década após década, tem vitimado dezenas, senão centenas, de projectos culturais meritórios num país com um público culto tão escasso (cada vez mais escasso?) como o nosso.

Tendo sido uma espécie de cometa, não foi, longe disso, um “fogo fátuo”, tal a influência que exerceu nas décadas seguintes. Foi a primeira grande expressão, em Portugal, de uma vanguarda modernista que, agregou, entre outros, nomes como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros ou Santa-Rita Pintor, nomes que ficaram para sempre associados à chamada “geração d'Orpheu”.

Foi, para além disso, o que para nós é particularmente significativo, uma revista de escala luso-brasileira. Pelo menos do ponto de vista institucional, já que veio à luz com dois directores: Luiz de Montalvôr, em Portugal, e Ronald de Carvalho, no Brasil. Saliente-se também a presença do então jovem António Ferro como editor da revista, o mesmo António Ferro que virá depois a ter o papel proeminente que se conhece durante o Estado Novo, desde logo no plano cultural, onde continuou a contar com a participação e o apoio dessa geração. Também por isso, 100 anos depois, o “Orpheu” continua a confundir os espíritos mais obtusos...

Para estes, como é sabido, o mundo é sempre simples e deve continuar a ser visto a preto e branco. À luz dessa grelha, o Estado Novo foi a negação da cultura em geral e da modernidade em particular. Decerto que sim, em alguns aspectos. Noutros, porém, e não menores, foi com o Estado Novo que essa modernidade anunciada pelo “Orpheu” se veio a afirmar – refira-se apenas, como exemplo maior, a obra de Almada Negreiros apoiada pelo regime. O que concluir daqui? Desde logo, que o mundo, felizmente, é sempre mais complexo do que julgam aqueles para quem o mundo deve continuar a ser visto a preto e branco.

2. Tal como a revista “A Águia”, também o “Orpheu” provocou as mais eriçadas reacções. Comecemos por recordar, para depois estabeleceremos essa ponte, algumas reacções em relação à revista “A Águia” e, por extensão, ao movimento cultural e cívico de que a revista “A Águia” foi a grande expressão...

Ao lermos, por exemplo, o *Inquérito Literário* promovido por Boavida Portugal nas páginas do jornal *A República* e depois coligido em livro¹, ficamos com uma excelente panorâmica do ambiente cultural da época, confirmando, mais especificamente, o carácter assaz controverso do movimento da “Renascença Portuguesa”.

Tomemos, desde logo, como exemplo a primeira resposta a esse mesmo *Inquérito*, de Júlio de Matos – diz-nos ele que

“uma literatura, como a deles [da “Renascença”], que se faz panteísta, que préga naturalmente o regresso á vida simples, á vida patriarcal, ao campo, que nos aconselha a voltar para traz, quando as outras nações teem toda a sua atenção posta no futuro, encarando-o altivamente, não na atitude do Desterrado, mas em atitude de marcha, essa literatura é uma excrescência do passado, não póde viver”².

É certo que, no âmbito desse mesmo *Inquérito*, houve quem tivesse rebatido essa perspectiva “passadista” da “Renascença”, como alegadamente aparecia expressa na revista “A Águia”, órgão por excelência do movimento. Eis, nomeadamente, o caso de Jaime Cortesão, que, de resto, não apenas rebate Júlio de Matos³, como apresenta, pela positiva, a matriz da “Renascença”⁴.

O mesmo, de resto, será reafirmado pelo próprio Teixeira de Pascoaes, decerto a figura mais emblemática da “Renascença Portuguesa”. Expressando a sua “esperança de ressurgimento pátrio”⁵, defende, no essencial, que a “Renascença Portuguesa” não é mais do que um instrumento para promover esse ressurgimento⁶, o qual, visando o

¹ Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1915.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Cf. *Ibid.*, pp. 163-164: “O conceito de Saudade que aparece na *Águia* é outro bem diferente. A Saudade, como síntese psicológica e o saudosismo é criação individual do poeta Teixeira de Pascoais, que aliás acho formosíssima e cheia de profunda verdade. É pois a êle que compete a sua defesa, se é que este termo tem aqui algum cabimento. No entanto devo dizer-lhe para contraditar a definição do sr. Matos, que no conceito de Pascoais a Saudade envolve Esperança, esforço criador, entusiasmo religioso e voluntariosa continuidade afectiva./ Esta Saudade não é «um sentimento depressivo» nem «a recordação de uma pessoa querida que nos faltou» (que coisa tão chôcha!), e cultivá-la não é «amarrar-se ao passado, alimentar um estado mórbido, ajudar a definhar mais a raça», é antes elevar a Raça á consciencia activa das suas mais altas virtudes, é levantá-la ás suas mais sublimes culminancias, arreatá-la no impeto da sua antiga audacia, erguendo-lhe a vontade pelos seus mais genuinos sentimentos para as realizações do Futuro.”

⁴ Cf. *Ibid.*, p. 165: “um dos fins que se propõe a «Renascença Portuguesa» é precisamente combater o estrangeirismo, revelar ao nosso Povo o Espirito Lusitano, e quando igualmente ninguem de boa fé pôde afirmar que o grupo de escritores da «Renascença Portuguesa» sofra de qualquer influência estrangeira”.

⁵ Cf. *Ibid.*, 187.

⁶ Cf. *Ibid.*, p. 177-178: A «Renascença Portuguesa» tem, portanto, um fim e um alto critério filosófico e religioso que a dirige e anima. E ao mesmo fim e ao mesmo critério obedece a nova Poesia portuguesa, que representa a primeira afloração do espírito da Raça. Sim: há um renascimento literário iniciado pelos poetas que mencionei na minha resposta ao inquérito da *República*. E o numero e o valor destes poetas são o bastante para se poder afirmar que existe, no momento actual, uma nova alma pátria que é a antiga alma renovada e plenamente revelada, ainda no seu aspecto transcendente e poético, mas

reencontro com aquilo que nos é mais próprio, nas palavras do próprio Pascoaes, “não rejeita o que haja de bom e util nas sciências estrangeiras. O seu lusitanismo intransigente não vai além do campo religioso e artístico”⁷.

Daí, aliás, toda a extensão deste movimento – operando, desde logo, no plano artístico e religioso (recordemos que Pascoaes chegou a propor uma “religião lusitana”, independente da Igreja de Roma), ele tem uma abrangência cultural e cívica que faz com que seja necessariamente redutor analisá-lo como um movimento apenas artístico ou literário. A esse respeito, referindo-se à “Renascença”, e ainda em resposta a Júlio de Matos, fala Raul Proença de “um ‘movimento de educação nacional’, e não de uma renascença literária”⁸.

3. Em comparação com as reacções provocadas pela revista “A Águia”, as reacções provocadas pela revista “Orpheu” não foram menos ericadas – daí a significativa alusão, por parte de Fernando Pessoa, às “referências desagradáveis que a imprensa portuguesa nos tem feito”, numa carta ao poeta Camilo Pessanha:

“Sou um dos directores da revista trimestral de literatura Orpheu. Não sei se V. Ex.^a a conhece; é provável que não a conheça. Terá talvez lido, casualmente, alguma das referências desagradáveis que a imprensa portuguesa nos tem feito. Se assim é, é possível que essa notícia o tenha impressionado mal a nosso respeito, se bem que eu

que amanhã será perfeito pensamento definido e fecunda actividade. Há uma nova alma lusitana revelada pela nova Poesia. E só não reconhecem esta consoladora verdade os velhos espíritos empedernidos em velhos preconceitos e alguns novos espíritos (aliás de valor) afastados da sua Raça, porque não sabem ou não querem reagir contra o meio português adulterado por alguns séculos de subordinação a Roma e a Paris.”

⁷ Cf. *Ibid.*, p. 180.

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 198. Não escamoteando as já referidas divergências internas – ainda nas palavras de Proença: “no fim de alguns numeros — muito poucos — o que veio a predominar na *Aguia* não foi o lado intelectual da Renascença, mas a sua falange emotiva, mística, amorosa de sonho e de misterio. Por culpa dos elementos do sul, a Poesia tinha tomado posse da *Aguia*, da primeira pagina até á ultima; por culpa dos elementos do sul, a Renascença Portuguesa falhara completamente na sua missão./ O «saudosismo» a que se refere o snr. dr. Julio de Matos foi assim um elemento *sur-ajouté* e de modo algum orgânico e primitivo da Renascença Portuguesa./ Manda porém a inteira justiça que se diga que nêsse «desvio» da orientação de uma sociedade não cabem só graves responsabilidades á inércia culposa dos meridionais; o snr. dr. Teixeira de Pascoais, logo no 1.^o numero, por um evidente equívoco (que do mais é incapaz a sua bellissima alma, cheia de tão profunda emoção e de tão humana simpatia) acentuava já êsse desvio nestas palavras do editorial: «É na Saudade *revelada* que existe a razão da nossa Renascença; nela ressurgiremos, porque ela é a própria Raça original e criadora»./ Isto era a antítese do espirito que animava os elementos do sul; poderiam êstes ter feito entrar o movimento na trajectória que lhe competia; a sua inércia porém era absoluta; por isso, dentro em pouco, a Renascença ficou limitada aos seus elementos «saudosistas» e o tom predominante na revista foi o tom «saudosista»./ O autor destas linhas, e alguns outros do sul, muito poucos, que tinham querido actuar, desligaram-se então completamente da Renascença, ainda que continuando a auxiliar a sustentação da Revista, que tem publicado, dentro do seu espirito, coisas realmente interessantes.” [*ibid.*, pp. 123-124].

faça a V. Ex.^a a justiça de acreditar que pouco deve orientar-se, salvo em sentido contrário, pela opinião dos meros jornalistas. Resta explicar o que é Orpheu. É uma revista, da qual saíram já dois números; é a única revista literária a valer que tem aparecido em Portugal, desde a Revista de Portugal, que foi dirigida por Eça de Queirós. A nossa revista acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo ao futurismo. Falar do nível que ela tem mantido será talvez inábil, e possivelmente desgracioso. Mas o facto é que ela tem sabido irritar e enfurecer, o que, como V. Ex.^a muito bem sabe, a mera banalidade nunca consegue que aconteça. Os dois números não só se têm vendido, como se esgotaram, o primeiro deles no espaço inacreditável de três semanas. Isto alguma coisa prova – atentas as condições artisticamente negativas do nosso meio – a favor do interesse que conseguimos despertar. E serve ao mesmo tempo de explicação para o facto de não remeter a V. Ex.^a os dois números dessa revista. Caso seja possível arranjá-los, enviá-los-emos sem demora.”⁹

Tanto por aquilo que diz, esta carta é igualmente significativa por aquilo que omite: falamos ainda, claro está, da revista “A Águia”, onde Fernando Pessoa publicou os seus primeiros textos, em 1912: “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, “Reincidindo...” e “A Nova Poesia Portuguesa no Seu Aspecto Psicológico”. Saliente-se que, na citada carta, Fernando Pessoa refere-se ao “Orpheu” como “a única revista literária a valer que tem aparecido em Portugal, desde a Revista de Portugal, que foi dirigida por Eça de Queirós” – ou seja, Fernando Pessoa dá aqui um salto histórico, passando de 1889, data de lançamento da “Revista de Portugal”, para 1915, como se nada entretanto de relevante tivesse acontecido... Verdade que Teixeira Pascoaes lhe pagou na mesma moeda. Na última entrevista que concedeu¹⁰, reduz o poema *Tabacaria* a uma mera “brincadeira” – nas suas palavras: “Veja a *Tabacaria*: não passa duma brincadeira. Que poesia há ali? Não há nenhuma, como não há nada... nem sequer cigarros!... Fernando Pessoa tentou intelectualizar a poesia e isso é a morte dela. É roubar o espontâneo à Alma Humana, isto é, o que ela tem de Alma Universal ou de poder representativo da realidade. Veja o poema (o poema?!) que começa ‘o que nós vemos das coisas são as coisas’... Isto não é poesia, nem filosofia, nem nada.”. E, por isso, chegou a considerar Pessoa como um “não

⁹ Fernando Pessoa, “Carta a Camilo Pessanha”, in *Correspondência 1905-1922*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 184-185.

¹⁰ Publicada n’ *O Primeiro de Janeiro*, em 25 de Maio de 1950; republicada, mais recentemente, in T. Pascoaes, *Ensaios de Exegese Literária e vária escrita: opúsculos e dispersos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 249-253.

poeta” – nas suas palavras: “Repare: não digo que foi mau poeta. Digo que não foi poeta, isto é, nem bom nem mau poeta. E se foi poeta, foi-o só com exclusão de todos os outros, desde Homero até aos nossos dias...” –, inclusive, como um mero “ironista” que, enquanto tal, não se deve tomar a sério¹¹.

4. Como já defendemos num outro texto¹², não entendemos estas palavras como um sintoma de despeito ou de ressentimento. De modo algum. Pelo contrário, consideramos que, vindas de Pascoaes, estas são palavras inteiramente justas, por mais injustas que, em absoluto, as possamos considerar. E isto porque, atendendo ao Poeta que Pascoaes foi, Pessoa só poderia aparecer-lhe como um “não poeta”, nem sequer como um “meio poeta”. Para o Poeta que Pascoaes foi, poeta integralmente poeta, não poderia haver, de resto, “meios poetas”. Ou se era integralmente poeta, como, de facto, Pascoaes foi, ou, muito simplesmente, não se era...

E porque foi Pascoaes integralmente poeta? A nosso ver, por uma simples mas ainda assim suficiente razão: porque acreditava, integralmente, naquilo que escreveu, naquilo que dizia. Quando falava, por exemplo, dos deuses ou dos anjos, Pascoaes, com efeito, acreditava neles, no seu discurso, acreditava tanto no seu discurso que acreditava que, através dele, essas entidades passavam realmente a existir. Realmente. Como se, de facto, o discurso poético fosse um discurso realmente divino, realmente criador. Como se, de facto, ao serem nomeados poeticamente, mesmo as entidades mais fantasmáticas passassem realmente a existir. Ao lermos as suas obras, ao lermo-las em voz alta, sobretudo, também nós acreditamos, ainda que apenas por uns momentos, nisso, nesse poder criador.

Ora, em Pessoa, isso não acontece. Pessoa era demasiado “filosófico” – diremos mesmo, demasiado “inteligente” – para acreditar integralmente no seu discurso. Entre ele e o seu discurso havia sempre uma “cisão”, uma “distância”, uma “distância crítica”, que impossibilitava essa crença. Mesmo nos seus poemas mais arrebatados, como a *Mensagem*, essa distância paira, como uma ubíqua sombra. Não conseguimos, de resto, imaginar Pessoa a ler em voz alta a sua *Mensagem*. No princípio, no meio ou

¹¹ Ainda nas suas palavras: “Considero, sim senhor, Fernando Pessoa um grande talento. Mais: afirmo que como crítico e como ironista não houve outro que o igualasse. Nem o Camilo nem o Eça, nem o Fialho (que, quando atingia o máximo da expressão, era superior ao Camilo e ao Eça). Mas depois veio Fernando Pessoa, e foi o mais genial de todos (tão genial, que o tomaram e tomam a sério, o que não aconteceu aos outros).”.

¹² “Entre Pascoaes e Pessoa”, in AA.VV., *Entre Filosofia e Literatura: ciclo de conferências*, (org. de Celeste Natário e Renato Epifânio), Lisboa, Zéfiro, 2011, pp. 129-130.

no fim, haveria sempre, fatalmente, um sorriso de ironia, que, por mais leve que fosse, destruiria, por completo, o poema. Em Pascoaes, ao invés, mesmo quando ele é irónico, não há ironia, essa ironia. E, por isso, muito justamente, Pessoa era, para Pascoaes, um “não poeta”.

A LUZ NOTURNA DA RAZÃO POÉTICA NA OBRA «LAMENTAIS VÓS AS SOMBRAS» DE JOSÉ CARLOS FRANCISCO PEREIRA

Samuel Dimas

Universidade Católica Portuguesa

Palma de Cima, 1649-023 Lisboa

(351) 217 214 000 | info@reitoria.ucp.pt

Resumo: A obra «Lamentai Vós as Sombras» de José Carlos Pereira invoca o diálogo bíblico e dramático de Job com Deus acerca de um poder espiritual que ecoa na poesia, retirando a palavra aos sábios e a arrogância aos fortes. A razão poética revela o conhecimento invisível da Vida em que pressentimos o Mistério das coisas. O caminho enunciado na luz noturna dos seus versos não se fecha no abismo da tragédia, mas abre-se ao horizonte da Esperança infinita. Na voz silenciosa dos seus poemas desenha-se essa terra divina de colinas e várzeas polinizadas pela dança dos ventos e das aves. Uma poesia do paraíso, no sentido em que manifesta a irredutível relação de cumplicidade entre a natureza e a humanidade, num movimento dialógico entre estados de harmonia e de dissonância, com recurso ao jogo de contraste entre sombra e luz, escassez e abundância, deserto e oásis, terra e céu, ânimo e desespero.

Palavras Chave: razão poética, Deus, Paraíso

Summary: The work «Lamentai Vós as Sombras» by José Carlos Pereira invokes the biblical and dramatic dialogue between Job and God on the nature of a spiritual power that echoes in poetry and deprives the wise of their words and the strong of their arrogance. This poetic reason conveys that invisible knowledge about Life in which we may sense the Mystery of being. The path drawn by the nocturnal light of its verses does not enclose the abyss of tragedy but rather opens up onto the horizon of infinite Hope. In the silent voice of his poems, the author sketches this divine land of hills and lowlands pollinated by the play of their winds and birds. A poetry of paradise, in the sense of it demonstrating an irreducible relationship of complicity between nature and humanity, in a dialogic movement between states of harmony and dissonance, this makes recourse to a game of contrast between shadow and light, scarcity and abundance, desert and oasis, land and heaven, cheer and despair.

Keywords: poetic reason, God, Paradise

A luz noturna do conhecimento invisível da razão poética que revela a esperança do Paraíso

O título da obra poética «Lamentai Vós as Sombras» de José Carlos Pereira faz ecoar a palavra bíblica do livro de Job, no seu dramático, mas não trágico, diálogo divino. Reconhecendo que na mão de Deus está a alma de todos os seres e o espírito de todos os homens (Job 12, 10), Job invoca o poder desconcertante do Senhor, que retira a palavra aos sábios, priva de sensatez os anciãos, derrama o desprezo sobre os nobres, afrouxa o cinturão dos fortes. A poesia de hoje tem esta força e clama com o poeta de Deus: «descobre o que há de mais recôndito nas trevas / e traz à luz as sombras da morte» (Job 12, 22).

Também a poética de José Carlos Pereira se incendeia no avesso da palavra dos sábios, de razão lógica forte e segura, para rogar ao fogo do Espírito que, como o vento, sopra onde quer, sibilando o nome único e irrepitível de cada coisa e da cada alma. A razão poética invoca o Espírito que nos revela o conhecimento invisível da Vida. Ouvimos a sua voz e nela pressentimos o Mistério das coisas, mas não sabemos de onde vem nem para onde vai (Jo 3, 8). Abandonamo-nos na insegurança da confiança e partimos para o inaudito, como quem parte para o amor.

A poesia desta obra tem a textura de um relâmpago. Tem o brilho de uma espada que perfura a escuridão das trevas com o silêncio da voz divina. De cada sílaba jorra a originária presença do invisível e inaudível, como se as «flores nascentes»¹ dessa inocência arrebatassem o céu. O fim é o regresso à Origem. Não a origem pretérita da Ideia e do mesmo, mas origem futura, inventiva e eternamente criadora.

Assim, podemos dizer que José Carlos Pereira é o poeta do Mistério que se presentifica em cada sílaba iluminada pela sombra incandescente da noite. Mas é também o poeta do Paraíso, porque o caminho enunciado na luz noturna dos seus versos não se fecha no abismo da tragédia, mas abre-se ao horizonte do Infinito. Na sua voz silenciosa desenha-se essa terra divina de colinas e várzeas polinizadas pela dança dos ventos e das aves. Sonhos arrancados à espuma do mar por mãos saudosas e reclinadas sobre o Imenso. É o poeta da Presença divina que providencia a harmonia na mais desesperada desordem, a liberdade na mais inominada prisão, a luz na mais profunda treva, a vida na mais tenebrosa morte, o espírito na mais inerte matéria. A terra árida de agora é fértil de ânimo um dia², na Morada gloriosa de que a

¹ José Carlos Pereira, *Lamentais Vós as Sombras*, Lisboa, Alexandria Livros, 2014, p. 10.

² Cf. *ibidem*, p. 9.

alegria já prefigura e de que o tempo já se apodera. O paraíso é de amanhã e de hoje, no *já* e *ainda não* de quem peregrina na demanda interior de si³.

Poeta do Paraíso e do Excesso providencial, como se pode verificar pela imagética da presença arrebatadora e insondável de Deus nos elementos naturais, que a razão não pode tornar visível e objetivável⁴. Presença em relação metafórica com a corporeidade humana que também a revela na frieza dos ossos e no calor da saliva. Na aurora das «flores nascentes» e no entardecer em que «desagua o corpo»⁵ sentimos o movimento redentor da vida em ascensão silenciosa para uma condição de integral plenitude onde céu e terra, espírito e matéria se vivificam em fraterna relação.

Adverte o poeta que «(...) há apenas / Um degrau entre / A terra e o céu»⁶, pelo que o regresso à origem significa a plenificação misteriosa e teísta da identidade e da individualidade e não a diluição ou indiferenciação mítica e deísta no abstrato e vazio *absolutus*. O paraíso não significa a fuga do mundo, como se este fosse uma realidade má a superar, mas significa a consumação e plenificação do mundo, transfigurando o mal, a dor e a morte em bem, alegria e vida. Enquanto fruto da comunicação divina ou da relação de Deus *ad extra*, o mundo é elevado à condição de perfeição ou espiritualização, pelo que a escada celestial «É a vida afinal / No silvo do vento»⁷, com vista para as «antigas árvores»⁸, com a memória da «melancolia do mar»⁹ e com o sabor dos «pêssegos dourados»¹⁰.

A obra poética de José Carlos Pereira faz ecoar o hino de ação de graças do profeta Isaías e possuídos da sua ousadia podemos, pois, clamar: *lamentais vós as sombras* ó homens do conhecimento visível do mundo, não vedes que «os vossos mortos tornarão a viver, os seus cadáveres ressuscitarão, despertarão jubilosos os que jazem no sepulcro! Porque o vosso orvalho é um orvalho luminoso, e a terra das sombras dará à luz.» (Is 26, 19).

³ Cf. José Carlos Pereira, «O esquecimento do Paraíso» (prefácio), in Samuel Dimas, *Regresso ao Paraíso: Estudos sobre a redenção do mundo*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2014, p. 14.

⁴ Cf. *idem*, *Lamentais Vós as Sombras*, p. 10.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Loc. cit.*

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Loc. cit.*

A vida do Paraíso no abraço da terra e do céu, da matéria e do espírito, do humano e do divino

Deste modo, estamos em presença de uma poesia do paraíso, no sentido em que manifesta a irredutível relação de cumplicidade entre a natureza e a humanidade, num movimento dialógico entre estados de harmonia e de dissonância, com recurso ao jogo de contraste entre sombra e luz, escassez e abundância, deserto e oásis, terra e céu, ânimo e desespero. Como se em cada poema embarcássemos numa viagem dramática de êxodo ou exílio, que nunca se abisma porque não declina na escuridão irrevogável da tragédia, mas invariavelmente se eleva pelo reclinar saudoso sobre a memória da harmonia originária. O fim não é a morte, porque das sombras emerge a luz e das trevas renasce a Vida.

O lamento das sombras transfigura-se na exaltação da luz, porque a sua textura medeia a ascensão ao interior mais profundo de nós. O céu desaba em cada suspirar que o horizonte desvela nas clareiras provocadas pela tensão ineludível do caminho de procura, que é o caminho paradoxal do amor, por entre a perda e a posse, o abraço e o adeus, a quietude e a insatisfação, a doçura e a acidez. Nessa terra onde o vagar do crepúsculo tem o sabor da nêspera e do limão.

As luzes e as sombras pertencem ao mesmo e único sopro de vida, que faz do claustro provisório em que somos a planície definitiva daquilo em que nos vamos tornando, entre a chuva e o sol, o gelo e o calor, para lá da morada do orvalho e do silêncio imprevisível das aves e dos ventos. Casario de sonhos que o tempo deixou adormecido na dança apoteótica do regresso.

Como não nos emocionarmos com a saudação de que «a mesa está posta»¹¹ e as velas que a iluminam aguardam o vento que desarruma as ideias do preconceito e da posse, do egoísmo e do ódio, da intriga e da inveja? O amor que dança por entre as cadeiras e «os papéis no chão»¹² é o mesmo que vem no sopro do céu e no mastro da cruz, é o mesmo que encarna no «vermelho das camélias»¹³ e no silêncio da memória.

Estes poemas aproximam-se como berços e no embalo entre a noite e a aurora, pelo poder da razão simbólica dos seus versos, visionamos, de olhos fechados¹⁴, o horizonte latente e misterioso de sentido da realidade matricial divina. A realidade

¹¹ *Ibidem*, p. 15.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ *Cf. ibidem*, p. 17.

originária do Mistério tem uma manifestação racional e hermenêutica de sentido, captada pelas categorias lógico-cognitivas e que se traduz na representação cósmica do curso sensível e da objetivação científica. Mas esta realidade encerra um Excesso insondável cuja irrupção e revelação, no limite da realidade sensível, se realiza através da mediação simbólica, a qual se manifesta em duas formas essenciais: na configuração estética do mundo, realizada pela arte, e na revelação do sagrado, realizada pela religião¹⁵.

A beleza natural e a beleza da criação artística como símbolos da Beleza incriada de Deus

Consideramos que José Carlos Pereira é um poeta-filósofo desta linhagem, de autores como Leonardo Coimbra e Xavier Zubiri, para quem a realidade não se resume àquilo que se manifesta no plano da inteligibilidade intelectual e racional (*verum*) e no plano da vontade e responsabilidade ética (*bonum*), mas estende-se àquilo que se revela no plano do sentimento estético da beleza (*pulchrum*)¹⁶, quer no sentido da ordem e harmonia natural, quer no sentido da produção artística. Nesse sentido, defende um cruzamento epistemológico da metafísica com a filosofia e história da arte¹⁷, no reconhecimento de que a realidade é fruto do poder criador e livre do Espírito¹⁸.

No entanto, consideramos que esta classificação que associa a verdade à inteligibilidade racional e a estética ao sentimento é ainda insuficiente para caracterizar a função da poesia de José Carlos Pereira, porque esta, para além de não se reduzir à imitação, também não se limita à comunicação de emoções, e o seu labor de doação de múltiplos sentidos e de criação polissémica encerra uma dimensão gnosiológica reveladora de uma verdade do real que não é a verdade de ordem lógico-analítica, mas é a verdade de um sentir-pensar que concilia experiência e razão, intuição e dedução, intelecção e emoção, imaginação e crença, e nessa diversidade criadora revela o Mistério amoroso do Ser. Neste sentido, a beleza está na mesma ordem da verdade e da bondade, não por uma suposta contaminação teológica, mas pela evidência da própria realidade que se constitui na relação com o

¹⁵ Cf. Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1999, p. 270.

¹⁶ Cf. Xavier Zubiri, *Sobre el Sentimiento y la Volición*, Madrid, Alianza Editorial - Fundación Xavier Zubiri, 1993, p. 355.

¹⁷ José Carlos Pereira, *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à Presença*, Lisboa, Editorial Hespéria, 2011, p.13.

¹⁸ Cf. *ibidem*, p. 137.

pensar metafísico-religioso e poético-simbólico. A verdade não é um problema apenas filosófico, ao nível da identidade e imutabilidade, clarividência e não contradição, também é um problema estético e poético, ao nível da criação afetiva de singularidades de alcance vital e heterológico, por contraposição com o plano da abstração e da invariação.

Para o autor das *Doutrinas Estéticas em Portugal*, como se entende da sua conceção metafísica da arte¹⁹ e como se observa da leitura dos seus poemas, a arte não é a arte desumanizada pela atitude de frieza e distância emocional, na repulsa pelas formas vivas, mas é a arte que preserva o seu sentido de transcendência, conotando nas suas formas mundanas a realidade sentimental e indizível do Mistério. A beleza particular, nas formas da natureza e da criação artística, surge como o resplendor da Verdade e da Beleza Pura de Deus²⁰. A beleza criada é esplendor do espírito na alma e na corporeidade, participando da beleza incriada da Vida integral de Deus, fonte de todos os seres²¹. Assim, reconhecendo o alcance soteriológico da arte, entendida como mediação vital entre o mundano e o divino, defende José Carlos Pereira que no sabor dos frutos e no verde das árvores, na saudade do mar e no silêncio das palavras revela-se o laço entre o céu e a terra, o humano e o divino, que «é a Vida afinal / No silvo do vento»²².

Este tópico é central em toda a sua obra com recorrentes referências à vitória da Vida sobre a morte, ou se quisermos, com insistentes alusões à morte como um dos momentos necessários da essência vital da realidade. É o que acontece, por exemplo, no poema outonal da queima das vides após a poda das vinhas, numa alusão à destruição e morte como momento transitório e relativo da força superior e absoluta da Vida, que prevalece nas formas múltiplas do ritmo cósmico: «Das vides espera o fogo / E será cinza e flor / Entregue à terra / Choro feito ferida / Morte feita vida / A rosa vem a nós / Leda sem pranto / E sem dor»²³. Esta imagética, também invocada no pórtico da obra com a citação de um aforismo de Li Shang Yin sobre a identificação das cinzas com o amor²⁴, remete-nos, não só para a parábola bíblica da semente que morrendo em terra boa dá novo fruto (Mt 13, 3-8), mas principalmente para o acontecimento pascal da morte como meio da ressurreição, que não significa

¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 14.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 140.

²¹ Cf. *ibidem*, p. 158.

²² *Idem*, *Lamentais Vós as Sombras*, p. 17.

²³ *Ibidem*, p. 48.

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 5.

voltar à mesma vida efémera e precária, mas significa ascender à perfeita e eterna vida de Deus (Jo 11, 25) num glorioso «triunfo sobre o nada»²⁵.

A razão poética é uma razão analógica e simbólica, que permite fazer a comunicação entre o lugar do aparecer do mundo sensível e o lugar oculto do mundo divino, tornando possível inferir de certos fenómenos do nosso mundo, como o movimento, a ordem, a bondade, a beleza e a verdade, a realidade misteriosa do ser de Deus²⁶. Por meio da razão poética e dos seus núcleos noético-emocionais, como a alegria, a dor e a graça, damo-nos conta de que a realidade é ao mesmo tempo matricial e cósmica, limítrofe e racional, reflexivo-crítica e simbólica. O símbolo é a janela aberta para os «dias inteiros»²⁷ de ondas levantes e sereias adormecidas no tempo. Um tempo de barcos distantes, onde tantas vezes apenas chegam as crianças na inocência iluminada do espanto e do maravilhamento.

Desse mistério ou nevoeiro só podemos dizer algo, na medida em que o mesmo se revela, mas essa revelação é feita no símbolo e no silêncio, no pranto da «espuma do mar»²⁸ que não é audível e visível ao ouvido e olhar do Mundo, mas sim ao sentir invisível da Vida em que cada um «talha o sangue»²⁹ e talha a alma, realizando o seu projeto de ser. A razão técnico-científica não é suficiente para erguer estas catedrais interiores, pois limita-se a transformar o mundo, a ligar palácios e prédios, a construir pontes e praças sobre rios de águas superficiais ou sem fundo³⁰. O juízo estético não se produz pela faculdade de entender, própria da razão teorética, nem pela faculdade de desejar, própria da razão prática, mas sim, pela faculdade de sentir e intuir da razão poética, a única que consegue destrinçar o momento em que as «Árvores / Despedias, serenas, / Aviltam a ira do vento / a moira do mar»³¹.

Acedemos às regiões misteriosas do sagrado, no imenso do mar e do céu, pela imaginação criadora, não apenas enquanto conjuga conceitos e intuições e concilia o entendimento com a sensibilidade, mas enquanto produz algo distinto dos esquemas necessários para o *conhecimento* segundo os princípios da natureza. A imaginação criadora produz uma obra de arte bela, seja um poema, uma escultura ou uma pintura, enquanto *símbolo* do supra-sensível, porque, como recorda José Carlos

²⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁶ Cf. Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, p. 270.

²⁷ José Carlos Pereira, *Lamentais Vós as Sombras*, p. 21.

²⁸ Cf. *ibidem*, p. 22.

²⁹ *Ibidem*, p. 23.

³⁰ Cf. *ibidem*, p. 27.

³¹ *Ibidem*, p. 33.

Pereira, essas criações são apenas mediações e a verdadeira arte não está na pedra, na madeira ou no livro: «A poesia é outra coisa / Dizes está escrito no / Arco das portas do mar / Sim como no vento norte»³². A poesia é a Vida, onde não se desenvolve a ambição egoísta de «olhos ávidos» pelas coisas fáceis da materialidade sensível, nem a inveja destruidora de «corvos como homens / Bicando os dedos / Das crianças cegas»³³.

A arte como manifestação da presença divina e como meio da redenção integral do Mundo

A arte bela suscita a universalidade na inteligibilidade e suscita o prazer sem interesse, constituindo-se como símbolo ou presença do Amor e como símbolo das ideias da razão relativas ao Absoluto, permitindo revalidar a nossa relação originária com o Sagrado. Por via dessa criação artística e dessa celebração poética somos testemunhos da realidade supra-sensível do Sagrado. Não podemos aceder à morada de Deus, senão pela meditação e pela contemplação da sua beleza, bondade e verdade manifestas na ordem exterior e interior das suas criaturas. Uma experiência que revela a presença-ausência ou a imanência-transcendente do Mistério divino, representada na poética de José Carlos Pereira pela noção de impossível meditação acerca do «vento invisível na sombra» e da «sombra ao longe na escarpa»³⁴.

Para o poeta de *Lamentais Vós as Sombras*, na linha das metafísicas de Ficino e Miguel Ângelo, a beleza visível das criações artísticas não é apenas uma manifestação de Deus e uma alegoria da Sua Criação, mas é um caminho para a realidade invisível da verdadeira Beleza, restaurando a relação com a Origem³⁵. Partilhando com Leonardo Coimbra a noção de que a beleza natural e artística apresenta, de modo animado, vivo e dramático, a face mais sensível da eternidade, José Carlos Pereira situa-se no âmbito de uma estética metafísica de tradição judaico-cristã que, em oposição ao idealismo platónico e ao dualismo gnóstico, procura conciliar a Imanência com a Transcendência e concebe a vida mundana como manifestação sensível da Vida originária divina de plena convivência trinitária com um movimento que terá como

³² *Ibidem*, p. 28.

³³ *Ibidem*, p. 29.

³⁴ *Ibidem*, p. 39.

³⁵ Cf. José Carlos Pereira, *As Doutrinas Estéticas em Portugal do Romantismo à Presença*, pp. 146-147.

fim, não o aniquilamento do nada, mas sim a redenção integral de plena espiritualização³⁶.

Esta noção da restauração ou consumação plena da Criação na Vida divina do Criador, pela *Graça* do Espírito, concebida como redenção do momento de queda na materialidade do Universo e na *Dor* da existência humana e concebida como regresso à origem divina da *Alegria* de plena harmonia e comunhão³⁷, está representada de forma sublime no poema intitulado *Giotto*. Invocando a visão humanista do mundo subjacente à teoria da arte do pintor da Toscana (Vespignano di Mugello), que se caracteriza por identificar a figura dos santos com os seres humanos de aparência comum, José Carlos Pereira apresenta, de forma sublime, essa relação íntima e cúmplice entre o divino e o mundano, o inteligível e o sensível, o céu e a terra, a luz e as trevas, assente no Fundamento comum da Vida que se revela em diferentes dimensões. A graça da transcendência não é extrínseca à imanência, e o sobrenatural não é justaposto e exterior ao natural. Os homens salvos na glória da Graça do Céu não são diferentes dos homens perdidos na miséria da Dor da terra, a não ser na alteração da sua condição finita e mortal para a condição de perfeição imortal. Não há duas realidades, mas sim a mesma e essencial Vida com configurações distintas de acordo com plano do Mistério criador e redentor de Deus.

A terra é lugar de dor e a vida que nela flui é lugar de redenção do mal que provoca essa dor. É a inquietação e o sofrimento, na busca de sentido para os absurdos da injustiça, da desordem e da desarmonia, que nos conduz a «Tão grande silêncio»³⁸. O curso farto, ligeiro e fácil apenas se sutem no alvoroço da pressa. Quando chegar o vagar da dificuldade e do drama, fenece, sem tempo para esperar por essa paz silenciosa em que se ouve a voz de Deus. É na dor que a terra dá e na dor que a terra tira que se ascende à abundância do amor, que no «leito dos esposos»³⁹ faz participar a humanidade do Amor e da Alegria do Paraíso Celeste. A Alegria do Céu que nos permite pronunciar o nome único e irrepetível de cada pessoa, de cada coisa, de cada lugar e que nos conduz aos mistérios da escada celestial de São João Clímaco. Nesse caminho para a luz há segredos que se decifram, mas no avesso dessa ânsia de posse revela-se a imponderabilidade da viagem interior, cujo único destino é o Mistério. A progressiva descoberta desta interioridade faz-se de forma errónea com «O

³⁶ Cf. *ibidem*, p. 158.

³⁷ Cf. *ibidem*, pp. 157-158.

³⁸ José Carlos Pereira, *Lamentais Vós as Sombras*, p. 34.

³⁹ *Loc. cit.*

inevitável passo em falso»⁴⁰. Mas o fim será de apocatástase ou de consumação plena na Vida de Deus com a terra a ser consumida pelo fogo do Céu e a matéria a ser glorificada pela verdade e beleza do Espírito, porque «Caídas as begónias / Incendeiam o chão»⁴¹.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Loc. cit.*

DO MYTHOS AO LOGOS OU DO SÍMBOLO AO SIGNO, NA POESIA HETERÓNIMA DE FERNANDO PESSOA

Salvato Trigo

Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril 349, 4249-004 Porto
(351) 22 507 1300 | st@ufp.edu.pt

Resumo: Álvaro de Campos, o inspirador da teoria para uma estética não-aristotélica, que bebeu, além de em Walt Whitman, no seu “Mestre Caeiro”, tem, no entanto, nas suas Ode Triunfal e Ode Marítima, manifestações de assimilação da lei básica da teoria da estrutura poética de Aristóteles, segundo a qual “*o que constitui a poesia não é a escrita (o logos) de versos mas a construção (o mythos) de uma estrutura poética de acção*”.

Palavras-chave: *mythos, logos, estética não-aristotélica.*

Abstract:

Álvaro de Campos, the inspirer of the theory for a non-Aristothelian aesthetics, that he found in Walt Whitman and in his « Master Caeiro’s » poetry, is not free, in his Ode Triunfal and Ode Marítima, of an assimilation of the basic law of Aristotle’s theory on the poetic structure, which says that “*what makes the poetry is not the language (the logos) of the verses but the plot (the mythos) of a dynamic poetic structure*”.

Key words: *mythos, logos, non-Aristothelian aesthetics.*

Num estimulante ensaio sobre o *Livro do Desassossego*, publicado postumamente no nº 3 da desaparecida revista *Persona*, do desaparecido Centro de Estudos Pessoaanos da Faculdade de Letras do Porto, Jorge de Sena, um dos mais percucientes analistas da obra literária de Fernando Pessoa, resume toda a *poiética* pessoana, a ortónima e a heterónima, na seguinte conclusão: “*Ele [Pessoa] não foi um ‘eu’ mas um ‘anti-eu’. A pátria “dele” era a linguagem esteticamente considerada. O que significa que, alguém da criação em linguagem, ele não era uma pessoa. Pessoa, nele era um apelido de família.*”¹. A paráfrase de Sena esclarece a explicação do próprio Fernando Pessoa, para a emergência da heteronímia: “*Como o panteísta se sente árvore e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente de cada, por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.*”²

O sublinhado de Jorge de Sena para esse jogo entre a pessoa gramatical, sujeito de enunciação, e o sujeito ontológico, Pessoa, que, assim, se desliga do enunciado, é um convite para a leitura autotélica dos textos poéticos pessoanos, permitindo consagrar a significação desses textos, olhando-os como puro território do *logos* e do *signo* construídos pelo império dos sentidos (também na acepção do tocante filme realizado por Nagisa Oshima) que a memória povoa de *mythos* e de *símbolos*. Adentramo-nos, assim, no mundo da linguagem decantada das idiossincrasias da *fala/parole* em favor da sublimação e da consagração da *língua/ langue*, na concepção clássica de Saussure.

Sena sintetizou, afinal, o que analiticamente esse “eu”, essa *parole* que não quer ser, mandou dizer-nos por Bernardo Soares: “*Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim que dentro de mim não existo em mim senão exteriormente. Sou a cena única onde passam vários actores representando várias peças.*” Captou bem o ensaísta esta “*cena única onde passam vários actores representando várias peças*”, num exercício de sobreposição de múltiplos sujeitos (actores) e de diferentes acções (peças) num mesmo espaço e num mesmo tempo, um e outro fundindo-se e anulando-se, para que possamos chegar à abstracção husserliana do *ser* e à plenitude wittgensteiniana do *sentido* pelo apagamento do referente.

Apagar o referente ao *signo* é transformá-lo em *símbolo*, é passar do *logos* ao *mythos*, sendo o texto a simples tela em que se inscrevem e escrevem reticulações sintácticas

¹ Jorge de Sena – *Inédito de Jorge de Sena sobre o “Livro do Desassossego”, in PERSONA 3, Porto/Julho/1979, Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 3-40*

² Idem

que germinam só por si sentidos: é o *dis-cursus* no seu tear de organização dos fios dos pensamentos caóticos a desafiar o *logos*. A destruição, desestruturação do *eu*, *outrando-se* dentro de si, para se reconstruir fora de si pelo *dis-cursus* que num vaivém constante vai tecendo os fragmentos em que o *eu*, o sujeito de enunciação, se multiplica e se desmultiplica, para dar origem a outros, torna efectivamente a escrita num processo dramático, de tensões entre as máscaras que as diferentes *dramatis personae* vão vestindo e despindo. As veladoras desassossegadas do oximórico drama estático – *O Marinheiro* – ilustram bem essa substituição do texto pelo *dis-cursus*, onde o sentido se funda sem precisar do contexto, porque o impossível estaticismo do tempo esvazia o *signo* da sua materialidade referencial, mas preenche-o, como *símbolo*, de um novo *mythos* – uma improvável narrativa sem acção.

“*Sinto-me múltiplo*” – predicava-se Pessoa/Bernardo Soares, para logo alegorizar: “*Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.*” Este desassossego é uma condição estética e poiética identitária da escrita pessoana, aqui espelhada como “galáxia de poetas”³, na feliz expressão de José Blanc. Mas foi uma condição estética e *poiética* que preexistiu ao nascimento dos heterónimos principais, aqueles que verdadeiramente justificam o apodo “poesia heterónima” na significação que dela foi transmitida pelo próprio Fernando Pessoa na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro. Referimo-nos, evidentemente, a Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, porque foi nestes que o *eu* pessoano mais e melhor se *outrou* com clara preferência para este último, confessadamente uma hipóstase do seu criador.

A anterioridade deste processo de escrita de fingimento, mais latino, e de encenação e teatralidade, mais gregas, rastreia-se, desde logo, no pseudónimo Alexander Search que, aos 18 anos, assinou um longo poema em língua inglesa – *To a hand* -, de indisfarçada influência de Edgar Poe, onde se faz, com espanto e horror, uma reflexão existencial e metafísica sobre o mistério do ser e sobre o destino, reflexão continuada num outro poema – *Nirvâna* – identificado com o espírito finissecular europeu marcado por um deslumbramento com o *modus*, na acepção de Bachelard, oriental. Fernando Pessoa não se deixou contaminar poeticamente por essa orientalidade, que

³ Peter Rickard – *On Álvaro de Campos*, in *Fernando Pessoa – A Galaxy of Poets*, London, 1985, p. 45.

pôde conhecer de mais perto em Camilo Peçanha, como se depreende da carta em que agradeceu a Isaac del Vando-Villar, director da primeira revista de ULTRA – o movimento vanguardista espanhol similar ao movimento do ORPHEU-, o seu livro de poemas *La sombrilla japonesa*, carta na qual escreveu:

“Nesta hora da civilização europeia em que nós, ocidentais, somos do Oriente, como do Ocidente [são] os orientais, e em que o decorativismo do longínquo nos persegue como uma infância sonhada, quadra bem um livro como o seu, em que luzem lanternilhas de papel anuviado por sobre a incolor matéria humana, um pouco desconfiada consigo mesma, nem tendo verdadeiro entendimento das coisas senão na ironia em que finge disfarçar que em verdade as não entende. (...) É sempre por não sermos qualquer coisa que a somos tão intensamente.”⁴

Que sentença profética esta, quando transportada para este nosso tempo europeu, degradado pela sedução de muitos, demasiados, por um *califadismo* retrógrado e desumano, todavia impondo-se pelas mais modernas tecnologias de teatralização da morte, em que muitos dos humanos deixaram de habitar a razão, a ciência, para regressar à religião monoteísta, tornada de novo casa dos horrores!

Pessoa contraporá, por isso, à intransigência dogmática do monoteísmo, em que a *urbanitas* quis diferenciar-se da *ruralitas*, o regresso à *paganitas*, à Natureza, não na função que os românticos lhe atribuíram, mas na liberalidade do pensamento, sem peias duma *doxa* imposta por tábuas de leis, antes, permitindo a *paradoxa*, a *coincidentia oppositorum*, o oximoro, verdadeira fonte da *poiética* pessoana, em vez da tradicional metáfora. Para essa contraposição, ninguém melhor do que Alberto Caeiro, o mestre da nova língua poética, sensacionista, jorrante e luminosamente anunciada pel’*O Guardador de Rebanhos*:

*“Eu não tenho filosofias: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...
.....
Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.*

⁴ Angel Crespo – *Dos cartas de Fernando Pessoa a Isaac del Vando-Villar*, in *PERSONA* 3, Porto/Julho/1979, Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 69-75.

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.

.....

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la

E comer um fruto é saber-lhe o sentido.”

Álvaro de Campos, sempre atento e admirador da voz do mestre Caeiro, que, embora Pessoa tenha insinceramente afirmado ter escrito o poema de um jacto e de pé, tal era a possessão e a pressa de nascer da nova língua, afinal, se afeiçoava a ela, maturando-a por caminhos e atalhos (“*Quando me sento a escrever versos/ Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,/ Escrevo versos num papel que está no meu pensamento*”), Campos, desconcertado pel’*O Guardador de Rebanhos*, refez-se da surpresa, chamando a atenção para o verso que Caeiro se havia esquecido de ali escrever: “*As minhas sensações são todas pensamentos.*”⁵

Álvaro de Campos⁶ resumia, assim, a estética sensacionista, mostrando que Caeiro, ao contrário do que, latinamente, afirmava que não tinha filosofias, apenas tinha sentidos, o que evidenciava nesse poema era uma filosofante racionalidade grega, o que, aliás, era mais concordante com a *alma mater* de Pessoa.

Para Fernando Pessoa⁷, prosélito indefectível da “*substância helénica da nossa civilização*”, o caminho a fazer para a heteronímia, para uma língua (*langue*) outra poética, esquecida da fala (*parole*) tradicional da nossa lírica, passava naturalmente por “*uma leitura aturada sobretudo dos gregos que habilitam quem os saiba ler a não ter pasmo de coisa nenhuma. Da Grécia antiga vê-se o mundo inteiro.*” Por isso é que disse do seu heterónimo, *alter ego*, Álvaro de Campos, que ele era “*um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro.*” Regressaremos mais adiante à profundidade desta metáfora definitória, mas, para já, voltemos à anterioridade do processo heteronímico, citando, de novo, Jorge de Sena.

Se o próprio Fernando Pessoa considerou Bernardo Soares apenas um semi-heterónimo, seguramente porque não encontrava ainda na sua escrita essa exteriorização do *eu* que dentro dele não existia senão exteriormente, apegado que estava ainda à sua própria fala dominada pelo *logos* e pelo *signo*, Jorge de Sena, uma

⁵ Álvaro de Campos – Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro, org. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editora Estampa – Ficções 28, 1997, pp. 35-95

⁶ Ibidem

⁷ Fernando Pessoa – *As qualidades fundamentais do artista*, in Obras Completas, vol. III, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, p. 71.

vez mais com percuciência analítica, daí concluiu que “Bernardo Soares (esse “ser” que veio a herdar um livro que lhe era muito anterior) foi o Fradique Mendes de Fernando Pessoa”⁸.

Certamente que Pessoa ter-se-á cruzado com o Carlos Fradique Mendes, do Eça de Queirós, como se terá encontrado com o João Mínimo, do Almeida Garrett, e possivelmente neles divisou virtualidades para uma estética não-aristotélica que Álvaro de Campos personificou mais do que Alberto Caeiro ou Ricardo Reis: “*Também sou poeta, e tenho uma estética que existe por si mesma, sem ter que ver com a filosofia que tenho ou com a moral, a política ou a religião que sou ocasionalmente forçado a ter.(...) Estou cansado de querer entender*” - escreveu Álvaro de Campos, sem desistir, todavia, do *logotetismo*, da fundação duma língua poética nova em que a significação se faça pela rarefacção semântica, anulando referentes para proclamar a pura fruição da diátese e da palavra:

*“Que voz vem no som das ondas
Que não é a voz do mar?
É a voz de alguém que nos fala,
Mas que, se escutarmos, cala,
Por ter havido escutar.”*

É possível que esses dois “semi-heterónimos”, *avant la lettre*, tenham inspirado Pessoa no seu processo de despersonificação, de apagamento da fala própria, para criar uma língua poética diferente. Esse processo de despersonificação analisou-o Jorge de Sena num ensaio, que publicou no nº 2 da revista *Persona*, intitulado “*Fernando Pessoa: o Homem que nunca foi*”⁹. Nesse ensaio, Sena não hesita em afirmar: “*Na realidade, o Pessoa-ele-mesmo era tão heterónimo como todos os outros.*” Afirmação intrigante, esta de Jorge de Sena, a carecer de um estudo mais longo e profundo que aqui não me proponho fazer. No entanto, sempre acrescentarei que a mesma convicção tiveram, ainda que dita doutra forma, Roman Jakobson e Luciana Stegagno Picchio, quando escreveram: “*O nome de Fernando Pessoa exige ser incluído na lista dos grandes artistas mundiais no decurso dos anos ’80: Stravinsky, Picasso, Joyce, Braque, Khlebnikov, Le Corbusier. Todos os traços característicos desta grande equipa se encontram, condensados, no poeta português.*”

⁸ Jorge de Sena – id., *ibid.*

⁹ Jorge de Sena – *Fernando Pessoa: o Homem que nunca foi*, in *PERSONA* 2, Porto/Julho/1978, Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 27-41.

Nebulosa de linguagens, diríamos, de quem, como Fernando Pessoa, absorveu, condensou e engravidou de expressões plásticas tão diversas, feitas de sons, ruídos, traços, cores, formas e volumes, para as transformar numa nova língua com mais preocupações filosóficas e, portanto, de pensamento, do que a que encontrava na poesia portuguesa do antes do ORPHEU. Porque, para ele, “*A poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento, como a música é essa mesma expressão, mas directa, sem o intermediário da ideia.*” Aqui se encontra com Horácio, na aproximação entre a música e a poesia (*ut pictura poesis*), como os simbolistas fizeram obsessivamente, mas também dele se afasta, quando não prescinde da ideia como suporte do verso, por isso confessa: “*Eu era um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas. Gostava de admirar a beleza das coisas, de descobrir no imperceptível do minuto que passa a alma poética do universo.*”

Pessoa precisou melhor o seu pensamento¹⁰, quando pôs Ricardo Reis a analisar a arte de Álvaro de Campos, a propósito da qual afirmou: “*Um poema é a projecção de uma ideia em palavras através da emoção. A emoção não é a base do poema: é tão somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras. Na palavra, a inteligência dá a frase, a emoção o ritmo.*” Conhecedor do pensamento de Pessoa e da sua irreprimível pansemia, Álvaro de Campos cunha, então, a propósito das teorias poéticas pessoanas a célebre afirmação: “*Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro.*” Foi justamente desembulhando esse novelo para o lado de fora que nasceram os heterónimos, reservando Pessoa para si o desafio de ser um supra-Camões, porque, conforme escreveu, “*O que Camões me poderia ensinar, já fora ensinado por outros. A exaltação e sublimação do instinto da pátria são fenómenos insensíveis em substância... E a construção e amplitude do poema épico tem-nas Milton (que li antes de ler Os Lusíadas) em maior grau que Camões.*”¹¹

Jorge de Sena, outra vez ele, discorda com a auto-intitulação de Pessoa como um supra-Camões: “*Fernando Pessoa não foi, e não é, o Super-Camões que ele profetizou. Mas é o anti-Camões. Um [Camões] sofreu dolorosamente o sofrimento. O outro [Pessoa] sofreu angustiadamente que o sofrimento não existe. Um identifica-se com a*

¹⁰ Fernando Pessoa – *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, in *Obras Completas*, vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, p. 1084.

¹¹ João Gaspar Simões – *Cartas de Fernando Pessoa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1957, *carta de 11.12.1931*

História como acção e como destino. O outro transforma a História em epigramas belíssimos, de que o destino se iludisse em mitos de Quinto Império.”¹²

Sena referia-se, como é óbvio, ao livro *Mensagem*, único que Fernando Pessoa organizou e publicou em vida, forjado, sem dúvida, a partir de *Os Lusíadas*, onde colheu personagens históricas e episódios míticos, que Camões cantou à moda da época, para gerar a nova língua épica e uma nova estética, através dum novo *mythos* da História de Portugal. Pessoa homenageava, assim, ao seu modo, Camões, como terá querido homenagear também Herculano e Garrett com o “Ribatejano” Alberto Caeiro e o seu “*O Guardador de Rebanhos*”, Antero de Quental com o “Lisboeta” Ricardo Reis e as suas *Odes*, e Cesário Verde com Álvaro de Campos e a sua poesia objectiva, ainda que Campos dissesse: “*Não é com os olhos que vejo, mas com a alma; não é com os ouvidos que oiço, mas com a alma; não é com a pele que palpo, é com a alma. E se me perguntarem o que é a alma, respondo que sou eu.*”

Desconcertante como sempre, Álvaro de Campos, sendo, como diz, com Reis e com Mora “*três interpretações orgânicas de Caeiro*”, não deixa de marcar as diferenças de ver entre eles, ao referir-se ao conceito de vida dos seus companheiros: “*O conceito da vida, formado por Ricardo Reis, vê-se muito claramente nas suas odes, pois, quaisquer que sejam os seus defeitos, o Reis é sempre claro. Esse conceito de vida é absolutamente nenhum, ao contrário do de Caeiro, que também é nenhum, mas às avessas.*” Mais uma demonstração, pela boca de Campos, de que o exercício poético de Fernando Pessoa, que “*tem a vantagem de viver mais nas ideias do que em si mesmo*”, é sobretudo baseado no autotelismo, bastando-se as palavras a si mesmas:

*“Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Ah! não ser eu toda a gente e toda a parte!”*

É nesta língua nova da *Ode Triunfal* e da *Ode Marítima*, cuja arte poética é, de alguma forma, explanada no *Lisbon Revisited* (1923) – “*Não me tragam estéticas!/Não me falem em moral!/Tirem-me daqui a metafísica!*” – e no *Lisbon Revisited* (1926), em que o poeta procura exprimir aquela rarefacção semântica, aquele vazio, aquele nada que é tudo, onde a escrita é apenas o *medium* do *logos* e do *mythos*:

¹² Jorge de Sena – idem.

“Na minha alma, vazio estou,

E narro-me prolixamente sem sentido, como se um parvo estivesse com febre!”

Não há como escapar de evocar Roland Barthes a propósito dessa “febre da linguagem” que se revela no “império dos signos”, já não como uma revelação evangélica do *Verbo*, mas como uma “*Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!*” É o demiurgo Álvaro de Campos, da *Ode Marítima*, no seu futurismo e no seu sensacionismo - “*Ah! olhar é em mim uma perversão sexual!*” - e na *Passagem das Horas* a entregar-se ao *dis-cursus*, à poética do puro construtivismo:

“Multipliquei-me, para me sentir,

Para me sentir, precisei sentir tudo,

Transbordei, não fiz senão extravasar-me,

Despi-me, entreguei-me,

E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.”

Álvaro de Campos reencontra-se, assim, com Alberto Caeiro, seu mestre na arte de ver (mas sem a perversão sexual do olhar) e seu mestre no paganismo como *ruralitas*, como lar de deuses:

“O único sentido íntimo das cousas

É elas não terem sentido íntimo nenhum.

Não acredito em Deus porque nunca o vi.

Se ele quisesse que eu acreditasse nele,

Sem dúvida que viria falar comigo

E entraria pela minha porta dentro

Dizendo-me, Aqui estou!

.....

Mas se Deus é as flores e as árvores

E os montes e sol e o luar,

Então acredito nele,

Então acredito nele a toda a hora,

E a minha vida é toda uma oração e uma missa,

E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.”

Resolvida a questão da pansemia de Deus e do *logos* por que diversamente pode ser nomeado, Caeiro, ainda em *O Guardador de Rebanhos*, questiona-se sobre a grande pergunta de “Quem sou eu?” e responde-lhe numa poética filosófica sem retoricismos, não sem antes advertir que “*Eu não tenho filosofias: tenho sentidos...*”:

“Dizem que em cada coisa uma coisa oculta mora.

*Sim, é ela própria, a coisa sem ser oculta,
Que mora nela.*

*Mas eu, com consciência e sensações e pensamento,
Serei como uma coisa?
Que há a mais ou a menos em mim?
Seria bom e feliz se eu fosse só o meu corpo –
Mas sou também outra coisa, mais ou menos que só isso.
Que coisa a mais ou a menos é que eu sou?*

*O vento sopra sem saber.
A planta vive sem saber.
Eu também vivo sem saber, mas sei que vivo.
Mas saberei que vivo, ou só saberei que o sei?
Nasço, vivo, morro por um destino em que não mando,
Sinto, penso, movo-me por uma força exterior a mim.
Então quem sou eu?"*

Campos responderia a Caeiro no poema *Tabacaria*: “*Não sou nada./Nunca serei nada./Não posso querer ser nada./À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*”

E um desses sonhos era a viagem imaginada para o Quinto Império, realização sonhada para a língua se alicerçar nos novos símbolos de um novo *mythos* a germinar na construção permanente do livro, do poema, como expansão total da letra, na certa metáfora de Stéphane Mallarmé. A heteronímia é esse exercício de expansão total da letra, muito para além do presente grávido do passado, em que, como dizia Campos:

*“Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir,
Sentir tudo de todas as maneiras.
Sentir tudo excessivamente,
Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas.”*

Talvez por isso, pelo excessivo das coisas, o epicurista heterónimo, Ricardo Reis, tenha sentenciado:

*“Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
E antes magnólias amo
Que a glória e a virtude.”*

Porque Reis, ao grego Campos, prefere o *carpe diem* horaciano, reencontrando-se com Caeiro na *aurea mediocritas* virgiliana, como caminhos para a felicidade vivida no momento que passa, sem preocupações de futuro: “*Logo que a vida me não canse, deixo/Que a vida por mim passe/Logo que eu fique o mesmo.*”

Ricardo Reis reconhece, no entanto, na formulação do seu próprio *logos* que “*Cada coisa a seu tempo tem seu tempo*”, vivendo-a sem as inquietações intelectuais de Álvaro de Campos própria, segundo Pessoa, da sua origem dupla – grega e whitmaniana:

*“Há nele toda a pujança da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman; mas nele verifica-se o traço precisamente oposto – um poder de construção e de desenvolvimento ordenado dum poema que nenhum poeta, depois de Milton, mais alcançou.”*¹³

Para se entender inteiramente a diferença que Pessoa achava em Campos, quando o cotejava com Whitman, recorde-se que o poeta dos heterónimos distinguia os dois conceitos básicos – construção (*mythos*) e desenvolvimento (*logos*) – sobre os quais alicerçaria a sua estética não-aristotélica:

“Os românticos confundem em geral o poder de construção com o poder de desenvolvimento, o qual, meramente por si, e desprovido da base de construção propriamente dita, não passa de uma mera facilidade retórica sem grande valor, salvo episódico.”

Era, de facto, na construção, no *mythos*, que residia, segundo Pessoa, o princípio fundamentador da arte. Princípio, aliás, que será uma das três razões especiais por ele apontadas para a sobrevivência de uma obra de arte, aliando-se à “*profundeza psicológica*” e ao “*carácter abstracto e geral da emoção que emprega.*” Mas, à primeira vista, não parece que a concepção que Pessoa faz da construção difira, grandemente, da de Aristóteles, sobretudo porque a noção pessoana enfatiza o elemento fundamental da “*teoria da estrutura poética*”, em que a *mimesis* aristotélica se baseava, isto é, o carácter universal do *mythos*, que o mesmo é dizer da *fábula* do poema. Com efeito, a construção (o *mythos*) era, para Pessoa, “*o sumo resultado da vontade e da inteligência, (...), duas faculdades cujos princípios são de todas as épocas, que sentem e querem da mesma maneira, embora sintam de diferentes modos.*”

¹³ Fernando Pessoa – *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, in *Obras Completas*, vol. II, p. 1084.

Álvaro de Campos, entretanto, o inspirador da teoria duma estética não-aristotélica que hauriu, além de Whitman, no seu “Mestre Caeiro”, tem, nas suas já referidas Ode Triunfal e Ode Marítima, manifestações de assimilação da lei básica da teoria da estrutura poética de Aristóteles¹⁴, segundo a qual “*o que constitui a poesia não é a escrita (o logos) de versos mas a construção (o mythos) de uma estrutura poética de acção*”.

Na verdade, se nos ativermos às duas odes de Campos, nas quais a estética não-aristotélica se fundamenta, sentimos que elas poderão ser analisadas, em grande parte, como textos donde a teoria estrutural ou construtivista aristotélica não está ausente, pelo menos, na importância que nelas é dada à retórica, onde os *símbolos* e os *signos* mutuamente se fundem e se transformam, pela *lexis*, pela *melopoia*, pela *opsis* e pela *dianoia*, para a realização duma nova retórica fundadora dum discurso poético-filosófico, capaz de dar expressão ao sentir que o poeta se esqueceu de sentir, em que Fernando Pessoa se afirma como verdadeiro sintetizador de linguagens:

*“Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático, transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti; construindo na emoção uma pessoa inexistente que o sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.”*¹⁵

Eis, pois, Fernando Pessoa, heterónimo de si mesmo, como anotou Jorge de Sena, porque “*o poeta é um fingidor*” e, por isso, indistingue o *logos* do *mythos* e o *signo* do *símbolo*, sacrificados à autotelia do texto, numa busca incessante da significação adâmica, essa em que a *poesis* atinge o absoluto princípio fundador da língua, como uma das mais extraordinárias invenções da humanidade.

Poesia e Filosofia, eis o binómio, o *númen* perfeito, para aprendermos a superior e distintiva arte de pensar!

¹⁴ Aristóteles - *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998

¹⁵ João Gaspar Simões - id., *ibid.*

