

PARA O INSTRUMENTO DIFÍCIL DO SILÊNCIO

Fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria:

Um percurso

FRANCISCO SARAIVA FINO

fmsfino@gmail.com

0. O testemunho da luz: uma introdução

Num texto pouco divulgado, dirigido à Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, datado de 23 de Outubro de 1998, Daniel Faria procurou traçar, relendo o título de Joyce, o seu auto-retrato do artista enquanto jovem. A constatação inicial deste tema levava-o a afirmar que o seu estaria suficientemente completo com a leitura dos seus poemas, já que o auto-retrato do artista em qualquer idade é a sua obra e o do poeta, a sua própria escrita. O seu texto tomará, a partir desse instante, um novo rumo: o do auto-retrato do artista enquanto *agora*. Nessa imagem presente, Daniel Faria não deixa de apontar a importância do silêncio, mas de uma dimensão silenciosa que em muito se relaciona com a que encontraremos em todo o breve mas incomensurável trajecto literário que nos legou, e que se encontra sintetizada, neste texto, numa questão: “Tento, também, explicar que procuro o silêncio para quem sobe a noite, e a noite, digo, é a

pergunta: será que, falando, impedirei que se oiça a palavra que é Princípio e Fim?”¹.

O que nos sugerem estas palavras, peneirando mas não excluindo pela sua importância todas as referências ao imaginário místico por onde circulam os seus poemas, pode relacionar-se com o debate de recortes dialécticos que estabeleceu entre o silêncio e a fulguração ruidosa da palavra, um dos temas que consideramos fundamentais na definição da sua poética. Esta imagem de hesitação e de dilaceramento interior frente à tentação da palavra, por sua vez face ao “instrumento difícil do silêncio”, suficientemente tematizada ao longo da sua obra conforme teremos a ocasião de verificar, impôs ao poeta um percurso de descoberta das dificuldades da conciliação entre os dois temas, o qual obedecerá a momentos em vários aspectos coincidentes com a via mística e com os obstáculos no trajecto ascensional em direcção ao encontro com Deus, de acordo com a tradição unitiva que o poeta tão bem conhecia. O caminho trilhado, no entanto, pouco terá que ver, na nossa opinião – e o excerto que transcrevemos assim o parece indicar –, com o canto *a lo divino*, pelo menos *stricto sensu*; se quisermos, a divindade residirá no poder da palavra, no verbo poético que, pela sua carnalidade nascida do silêncio, do nada que presidia a todas as coisas antes do primeiro instante da criação, se instaurou diante dos olhos do poeta como a mais sublime aparição. A dificuldade de exprimir tão grandioso poder condicionará a existência dos poetas, esses Homens “tão impreparados tão desprevenidos/ tão confusos à espera de um sistema solar/ onde seja possível uma sombra maior”², em cujas obras

¹ O texto, por pouco acessível, será reproduzido integralmente em anexo a este trabalho.

² “Homens Que são Como Lugares Mal Situados”, in Daniel Faria, 2003: 125. Neste trabalho, todos os poemas serão citados de acordo com esta edição. As referências às obras serão feitas por siglas: *EAOA* (“Explicação das Árvores e de Outros Animais”), *HSLMS* (“Homens que São Como Lugares Mal Situados”) e *DL* (“Dos Líquidos”).

se assiste, pelo dilaceramento a que esta certeza conduz, à tentativa de descoberta desse fabuloso poder criativo, do momento da gestação da palavra à sua iluminação. Deste itinerário forneceu-nos Daniel Faria uma das mais difíceis e singulares experiências, que em seguida tentaremos acompanhar, sendo o nosso objectivo procurar compreender de que forma silêncio e palavra, nas suas múltiplas dimensões, estabelecem na sua poética essa vertiginosa combinação, assim como os processos que acompanham a génese do verbo poético, incluídos numa tessitura poética que, pelas suas características, procuraremos igualmente aproximar de um idiolecto particular dos textos místicos. Por último, veremos de que forma o último conjunto de poemas de “Dos Líquidos”, denominado “Do ciclo das intempéries”, constitui a síntese criativa deste processo afluído anteriormente, no qual a magnólia substitui o papel da rosa do imaginário dos autores místicos para surgir enquanto a perfeita imagem do poder de comunhão do poeta com o leitor, o seu sentido místico mais pessoal. Relembrando o conceito de misticismo de Novalis – o que se refere a tudo o que é eleito pelo homem³ –, entendemos que Daniel Faria elegera para si o da descoberta de um caminho em direcção ao verbo poético capaz de novas iluminações, não se abstendo da partilha essencial determinada por este conceito particular de mística. Em suma, a sua *comunhão* deriva, tal como se adivinha no ponto de contacto etimológico de ambos os termos, da *comunicação* poética, cujas implicações e limites tentaremos perscrutar ao longo deste estudo.

³ Esta concepção de comunhão e misticismo foi desenvolvida em alguns fragmentos do autor, muitos tratados de forma poética, como aquele a que nos referimos: “O que é o misticismo? – O que deve ser tratado misticamente (misteriosamente)? Religião, Amor, Natureza, Estado – / Tudo o que é *eleito* se relaciona com o misticismo. Se todos os Homens fossem um *par* de amorosos, seria assim suprimida a diferença entre místico e não-místico” (Novalis (Georg Phillip Friedrich von Hardenberh), 2000: 97).

1. Limites de uma leitura religiosa da poesia de Daniel Faria e a definição de uma mística do verbo

396

A tentação de interpretar uma parte assinalável da poesia de Daniel Faria através de uma relação com o universo religioso em sentido mais estrito, confundindo vários poemas como manifestações pessoais de devoção ou como expressão idiossincrática de uma crença interior constitui uma evidência demasiado assinalável para ser ignorada por completo; de facto, não deveremos excluir a real necessidade de uma experiência pessoal de fé, mas dela fazer depender uma produção poética tão diversificada seria condená-la a uma limitação que em nada se coaduna com a complexidade do fenómeno poético, essencialmente vocacionado para a partilha da linguagem com o outro⁴. O poeta assim o confirma, na única entrevista que chegou a conceder, reportando-se poeticamente ao que assume como “o mecanismo secreto do amor”, nascido desse “processo de diálogo com a escrita, com os poemas entre si, na intertextualidade dos poemas com os outros autores”⁵. Neste apurado sentido de partilha residirá a exigência a que submeteu o trabalho verbal, sendo nele que investirá o seu conceito particular de mística, como se os seus poemas procurassem fazer eco do sentido espiritual das palavras, e de certo modo coincidindo neste ponto com a opinião de Iris Murdoch, que considerava o homem enquanto animal espiritual como uma consequência do animal verbal⁶.

⁴ Manuel Frias Martins recorda-nos que “as palavras (os signos), emergindo de uma consciência individual, só fazem verdadeiramente sentido num espaço ideológico mais vasto de uma comunicação partilhada” (Martins, 1983: 27).

⁵ In “O Poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas, publicada no *Diário de Notícias*, 23 de Junho de 1998, p. 48.

⁶ “Words constitute the ultimate texture and stuff of our moral being, since they are the most refined and delicate and detailed, as well the most universally used and understood, of the symbolisms whereby we express ourselves into existence. We

Estando essencialmente em causa a sublimação da palavra poética neste processo de transformação espiritual, incluída nessa relação triádica em que o poeta e o leitor constituem os restantes pólos, faz sentido entender a importância que a intertextualidade assume nas suas obras, com o particular destaque para o texto bíblico, ostensivamente presente sobretudo nas referências vetero-testamentárias, as que merecem uma maior quantidade de alusões. Assim o parece entender em “Dos Líquidos”, através da imagem seminal da fonte, signo que acompanha a panóplia de isomorfismos líquidos ao longo da sua obra (‘orvalho’, ‘poço’, ‘lava’, ‘sangue’...), no poema “Do Livro das Meditações 1”:

No celeste orvalho e no vital refresco se mitigam os ardores
Apagam-se as chamas e cessam os trabalhos.
Reclino-me um pouco desconjuntado na estrutura do teu corpo
Como quem caminha nos amenos bosques da escritura.
Devagar
Corro notando e colhendo as saudáveis, vigorosas ervas das
[sentenças.
Mastigo-as como quem lê repetindo
E torno a devorá-las na memória.
Celeste sumo do livro que é a fonte
Represa aonde vou beber seguro. (*DL*, 213)

A intertextualidade não se limita, todavia, a uma leitura atenta de autores místicos, com particular destaque para São João da Cruz e Santa Teresa de Jesus, mas direcciona-se com relevância para uma panóplia assinalável de poetas da modernidade, como Rilke, Herberto Helder, Ruy Belo, Paul Celan, Luiza Neto Jorge, Carlos Drummond

became spiritual animals when we became verbal animals. The fundamental distinctions can only be made by words. Words are spirit” (“Salvation by Words”, in Iris Murdoch, 1999: 241.)

de Andrade, António Ramos Rosa, Maria Gabriela Llansol ou Sophia de Mello Breyner Andresen, os mesmos que fazem da sua poesia, de acordo com Manuel Frias Martins, “legatária dos precursores que ela própria escolheu”⁷. Apesar desta pluralidade de vozes invocadas, não se tratará, como o julgou Vítor Moura, de um fascínio pelo colecionismo de referências e influências, se pensarmos que “coleccionar palavras”, ainda que implique o necessário peneiramento diante de produções tão variadas, adquire na verdade uma apropriação narcísica e deliberada do objecto, perspectiva ausente na concepção de partilha que a sua poesia assume.⁸ Entendê-la nesta dimensão restrita seria retirar-lhe a riqueza que advém do dialogismo implicado na própria noção de intertextualidade poética (diálogo entre poetas e entre poeta-leitor) e ao mesmo tempo seria reduzi-la à “intertextualidade crítica”, conceito proposto por Leyla Perrone-Moisés⁹, manifestamente declarada e, portanto, submissa a um modelo. No caso de Daniel Faria, a referencialidade de textos religiosos ao nível das práticas intertextuais é sempre visível e declarada, ainda que sem a submissão que caracteriza

⁷ “A veracidade do espírito”, in Manuel Frias Martins, 2001: 196. Neste breve estudo, o autor salienta, por outro lado, que “esse legado não se torna exclusivo ou sufocante, mas existe para servir construções poéticas eminentemente pessoais e únicas na sua própria veracidade” (*idem, ibidem*).

⁸ Vítor Moura integra este “fascínio pela colecção de influências” no movimento universal de “reconhecer que as ideias não têm dono nem origem e que é bem aquele que as sabe explorar e desenvolver, que as coloca na sua própria estante, por assim dizer, como se fosse pela primeira vez” (Moura, 2003: 53-54).

⁹ No ensaio “A intertextualidade crítica”, Leyla Perrone-Moisés entende o princípio de igualdade no dialogismo poético, colocando ambos os textos no mesmo nível, contrariamente à relação entre o crítico e o autor, onde a submissão do primeiro é evidente. Quanto ao escritor, ao poeta, “passeia pelos territórios da literatura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho ao leitor, que não exige dele o que requer o crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala” (in AAVV, 1979: 211).

o crítico, se pensarmos em poemas como “Sarepta” (*HSLMS*, 155) ou “Do Livro Primeiro da Noite Escura, de S. João da Cruz 1” (*DL*, 216); a um outro nível, encontraremos poemas cuja leitura implicará o universo referencial do leitor, como em “Labirinto III”, na confluência simultânea do universo mítico, de Dante e de um conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho da nossa vida
No meio do poema, havia
Uma pedra onde reclinar a cabeça.

A mulher andava no meio das estradas
Por sobre o mundo tecendo e destecendo
Duas asas que o pai soldava para o filho.
No meio do filho estava o labirinto

E o touro de Ariadne puxado por um fio
Lavrando
No coração de Teseu tão manso
No meio da idade aonde existe
O primeiro sinal do solestício. (*EAOA*, 68)

Estes “amenos bosques da escritura” são, deste modo, indissociáveis ao nível das referências da sua natureza labiríntica, na qual a vertente mística pode ser encarada não necessariamente como fenómeno de comunhão religiosa mas enquanto experiência estética da palavra, tomada no mesmo sentido dessa “luta com a linguagem” defendida por Wittgenstein. Para o filósofo, a inefabilidade, o inexprimível, intrínseco à experiência mística, não impede que se constitua em si enquanto ponto de partida para a expressão de um sentido, o qual advém como uma espécie de revelação¹⁰. Este postulado parece

¹⁰ No *Tractatus Logico-Philosophicus*, algumas das últimas entradas são dedicadas à questão do misticismo, como “Existe no entanto o inexprimível. É o que se *revela*,

contrariar a ideia de que, ao lado do que a linguagem pode dizer, existe o limite do que pode ser dito, ao qual pertencem conceitos como Deus ou o místico; ao encerrar o *Tractatus*, Wittgenstein declara que “acerca daquilo que se não pode falar, tem de se ficar em silêncio”¹¹. Este enunciado contém em si, por outro lado, os elementos reconhecíveis do imaginário de certos autores místicos, ao defenderem a incapacidade de verbalizar a insuperável experiência do encontro com a divindade. Como já foi observado, Wittgenstein admite que o místico escapa à concepção lógica e aos limites que a mesma impõe ao mundo, mas que esta fuga teria a solidão como consequência, a qual de resto partilharia com toda a humanidade.¹² O mesmo será afirmar que, no seu ponto de vista, o místico teria a capacidade de ultrapassar os limites da racionalidade, na ânsia de tentar atribuir uma linguagem ao inefável, mas essa busca teria de decorrer solitariamente, tal como qualquer indivíduo que, na sua perspectiva, se encontra entregue à sua reclusão solitária conceptual. Curiosamente, Daniel Faria entende este trabalho da linguagem também como um acto solitário e singularmente introspectivo, conforme deixa adivinhar em vários poemas:

Dizei-me em que caminho o nómada se me iguala
Dizei-me por onde é que o peregrino passa

é o místico” (Ludwig Wittgenstein, 2002: 6.522, 141). Na recolha de fragmentos que constitui “Cultura e Valor”, este de 1931, declara que “o inexprimível (o que considero misterioso e não sou capaz de exprimir) talvez seja o pano-de-fundo a partir do qual recebe sentido seja o que for que eu possa exprimir” (Wittgenstein, 2000: 33).

¹¹ *Tractatus...*, 6.54, 142.

¹² Num estudo sobre Wittgenstein e Malinowski, Ernest Gellner salienta, em relação a Wittgenstein e ao conceito de místico, que “a transcendência dos limites da linguagem articulada é possível, mas [o místico] não consegue ultrapassar a solidão. O místico concede-nos efectivamente uma sensação de totalidade (oposta aos átomos miseráveis, inertes e cognitivos/linguísticos), mas não nos concede um carácter de grupo. Até o místico é solitário. Totalidade sim, comunidade não!” (Gellner, 2001: 83).

E por que passa e com que túnica
Com que veste em baloiço ele rompe o rasto

Cavo profundamente até ser poço e peço
A rota que avance pelo exacto centro
Da solidão

Sozinho no terreno enxuto pelas águas
Terra quente onde as chuvas molham menos
Do que a sombra, cavo. Dizei-me

Em que arbustos bebem as areias
Fazei-mas chegar à boca – as pedras
Onde os cactos nascem

Mostrai-me qual a mão que mata a sede
Ou com que punho eu a ergo do chão (*DL*, 316).

Na prospecção dos limites do verbo e das suas possibilidades, Daniel Faria revela, de facto, as características do místico anunciadas anteriormente mas, nesta perspectiva segundo Luís Adriano Carlos, trata-se, antes de mais, de “um criador que teve a arte de fundir em estado líquido a mística e a poesia (...), porquanto os seus versos traduzem uma rigorosa objectividade da experiência espiritual como elevação estética da palavra e da consciência” (Carlos, 2004: 176-177). O seu horizonte último não deve ser visto exclusivamente como a demanda de uma relação com o divino, conforme alguns autores têm procurado destacar¹³, dado que, em si mesma, esta é uma rela-

¹³ José Ricardo Nunes, em *9 poetas para o século XXI*, declara que “O processo de aprendizagem desenrola-se no âmbito de uma relação com o divino, de cuja permanente busca a poesia vai dando conta”, para imediatamente depois referir que “não é fácil, contudo, apreender integralmente o modo como essa relação se desenvolve, nem as múltiplas formas que assume, nem a maneira como se expressa nos textos

ção baseada na luta solitária com a linguagem em que a referência directa de Deus é apenas aludida por contraste com a insistência na descrição ontológica do sujeito poético. De facto, conforme Fernando Guimarães já evidenciara, o uso da palavra ‘Deus’ não é frequente, sendo substituída por formas metafóricas ou pela associação de termos simbólicos decorrentes do imaginário religioso¹⁴. Com isto, não se trata de menorizar a presença de Deus na sua poesia, mas antes de valorizar o papel do sujeito no conjunto desta reflexão. Mesmo quando se dirige a um “tu” nos seus poemas, como destacou Eduardo Prado Coelho, acaba por reflectir o “eu” do sujeito em si mesmo na forma de um monólogo exterior, como se esta relação acabasse por reenviar ao sujeito as mesmas palavras, preenchendo-o ontologicamente¹⁵. A certeza da existência de Deus é complementada quase sempre pela sua ausência, como no poema que transcrevemos do ciclo “Para o instrumento difícil do silêncio”:

1
Mas tu existes.
Os dias somam ruína à ruína
E o a vir multiplicará a miséria.
Apodreço não adubando a terra
E cada dia somado a cada hora
Não completa o tempo.
Sei que existes e multiplicarás
A tua falta.
Somarei a tua ausência à minha escuta
E tu redobrarás a minha vida (HSLMS, 182).

poéticos do Autor, tendo presente os sucessivos desdobramentos semânticos que vão ocorrendo. As referências directas a Deus são inúmeras” (Nunes, 2002: 23).

¹⁴ “A palavra Deus é raramente usada, chegando até nós sob uma forma delida (tu, ele), metafórica (pastor) ou expressiva de um acto de comunicação (amor, sangue, coração, fogo, labareda, lume)” (Fernando Guimarães, 2004).

¹⁵ Cf. Eduardo Prado Coelho, 2003: 50.

Nas poucas referências directas a Deus, Este aparece quer na situação tópica do edificador, do “que constrói mil vezes”, quer no papel do que promove o despojamento e a solidão necessárias ao acto criativo. Em “Dos Líquidos”, o ciclo de variações em torno da “Noite Escura” de S. João da Cruz (onde estas referências directas estão, aliás, mais presentes), apontam para esta visão dupla, em que a ausência silenciosa mas produtiva de Deus é exaltada:

(...)

Deus vem com o cinzel
Silencioso – a luz que muito obscurece
Os objectos até que possam
Reverberar (...)

Deus vai removendo os solos
A carne
Vai escrevendo com o dedo

Deus despoeva. O Apóstolo
Disse: nada tendes e tudo possuis.
 (“Do Livro Segundo da Noite Escura, de São João da Cruz 4”,
 [DL, 222])

Deus manifesta-se, em certos aspectos, da mesma forma que o poeta, pois ambos partilham o mesmo poder edificador e exaltam a via do silêncio. No entanto, a incapacidade do sujeito, traduzida na sua fragilidade, é demasiado penosa e evidente para acompanhar um tal poder. Resta-lhe como único meio de proceder à inglória tarefa de procurar atenuar esta distância o caminho místico da palavra, em que a totalidade que caracteriza esta experiência decorre da necessidade de explorar, num primeiro momento, os múltiplos sentidos do verbo, para em seguida proceder à sua partilha enquanto testemunho desse percurso. A experiência da procura de Deus é assumida, neste itinerário místico pessoal, como o da demanda da palavra, nascida na tensão

estabelecida entre o silêncio, a sua voz e as vozes que constituem o seu universo referencial e que extrapolam o domínio estritamente religioso. Os seus limites decorrem “humildemente nos arredores do verbo” (*EAOA*, 39) e a sua poesia obedece a uma constante reflexão em torno desse processo de busca do “verbo de carne – seu respirar perpétuo tão profundo de longe/ Sem nunca me morder, nem me agarrar com os dentes –/ Quero aproximar-me, aproximar/ A boca de uma escrita” (*DL*, 273). Este “mecanismo secreto do amor” que atribui à sua relação com a palavra é feito, tal como o místico que procura a união com Deus, numa apreensão corporal desse “verbo de carne” que faz parte de si mesmo, na mesma cumplicidade que aproximaríamos à de Herberto Helder, onde o corpo é o espaço por excelência de comunhão com o universo e de convergência das energias do cosmos¹⁶. No caso de Daniel Faria, onde as referências são sempre mais contidas, a visceralidade é conquistada pelas imagens preferencialmente interiores (o coração, as veias, as artérias, os canais de propulsão do sangue) e, no caso das imagens de superfície, pelas mãos:

Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo
Do sangue no amor, o movimento para fora
O desabrigo completo. Peneiro os múltiplos
Sentidos da palavra que sopra a sua voz
Nos pulsos. Crivo a pulsação do canto
E encontro
O silêncio inigualável de quem escuta

Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual

¹⁶ Rosa Maria Martelo estende esta desagregação do corpo em Herberto Helder como uma forma de supor “um sujeito que participa da essência das coisas e que, por isso, é reconduzido à unidade primordial” (“Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)”, in Martelo, 2004: 195).

Ao da cítara (...) (DL, 280).

O seu sentido místico advém, como podemos perceber, mais de um encontro fenomenológico com a palavra, enquadrada numa forma de *textualização* que, como em seguida veremos, tanto é devida aos poetas que leu como a uma estrutura que em muitos momentos é subsidiária do imaginário dos textos religiosos. É na confluência destas duas memórias que a sua palavra poética é iluminada e em que a condição do “instrumento difícil do silêncio” encontra a sua concretização.

3. Linguagem, estrutura, silêncio: da velocidade da imagem à circularidade do silêncio

O conceito de *textualização mística*¹⁷ proposto por José Augusto Mourão parece adequar-se com pertinência pela argumentação que propugna à caracterização do processo discursivo em muitas composições da obra de Daniel Faria. Como é evidente, a análise dos seus poemas não se esgota nesta proposta de abordagem, mas a coincidência entre alguns pontos deste modelo e os temas centrais abordados nas suas obras levam-nos a concluir pela sua pertinência.

Sendo a Palavra entendida como pre-texto, neste modelo de textualização mística, o seu traço distintivo, Daniel Faria elegeu de forma privilegiada (mas não exclusiva), como vimos, o intertexto bíblico, assim como todo um léxico colhido no interior de uma memória textual religiosa. A quantidade de exemplos é assinalável, destacando-se em

¹⁷ O investigador define este conceito de *textualização* como “um processo de significação que explora de diversos modos a materialidade da língua, bem como de certas estratégias que conjugam a comunicabilidade com a referência” (“A Textualidade Mística: em torno dos Trabalhos de Jesus de Fr. Tomé de Jesus”, in José Augusto Mourão, 1998: 231).

muitos deles a perfeita integração no imaginário dos autores místicos, como na elaborada e hábil disposição dos símbolos do último poema de “Homens”:

Cruz, rosa
Dos ventos sem direcção que não seja o centro. Coluna
Sustentada pelos braços como um amigo que chega. Rosa
De orvalho e sangue para o corpo trespassado de sede, Árvore
Que bebe do homem. Árvore
Em silêncio onde escutamos a palavra
Em carne viva. Verbo
Tão inteiro que se fez espelho (*HSLMS*, 191).

No processo de textualização do autor de “Dos Líquidos”, porém, o pre-texto não se assume unicamente religioso, mas a sua comunicabilidade deve muito à exploração das imagens colhidas na mesma tradição discursiva e referencial de poetas como Rainer Maria Rilke ou Paul Celan, que mantiveram muitos dos símbolos presentes do poema citado nas suas produções, como é o caso da rosa¹⁸. Tratando-se de

¹⁸ Sobre Rilke, António Guerreiro, em artigo a propósito de “Dos Líquidos”, refere-o como exemplo de autor que, no âmbito da experiência mística, tenta percorrer “no sentido inverso o caminho aberto por um processo secular de laicização, tentando atingir o lugar privilegiado da experiência teofânica do absoluto” (Guerreiro, 2001: 51). Quanto a Paul Celan, a presença da rosa foi notada por Y. K. Centeno como uma “figura ambígua”, pertencente também ao imaginário simbólico alquímico, dimensão, aliás, que a estudiosa procura relacionar metaforicamente com a sua poética. Sobre a linguagem, declara que a sua magia é de inversão, já que “A palavra não cria, a palavra reduz ou aniquila. E só o silêncio redime e liberta” (Y. K. Centeno, “Paul Celan: o Sentido e o Tempo”, in Celan, 1996: XXI). Apesar de algumas diferenças entre este enunciado e a poética de Daniel Faria, como teremos a ocasião de verificar, é possível estabelecer entre as suas obras um diálogo produtivo, como na coincidência na escolha das imagens no poema “Silêncio!”, de Celan: “Silêncio! Enterro o espinho no teu coração,/ porque a rosa, a rosa/ está com as sombras no espelho e sangra! (...)” (“Papoila e Memória”, *idem*, p. 29).

um tópico dentro da estrutura do texto místico (embora não exclusivamente), a sua presença foi-se diferenciando, mas não perdeu na sua essência a ligação ao arquétipo religioso de que fez parte desde cedo. No essencial, contudo, a presença tutelar da palavra de Herberto Helder parece ser demasiado forte para não ser assumida enquanto um dos pre-textos mais importantes, não apenas pelo diálogo mantido de perto com a sua obra mas pela exploração dessa “arte de roseira” que é o trabalho da linguagem, como demonstrou num poema de “Última Ciência”:

Pratiquei a minha arte de roseira: a fria
Inclinação das rosas contra os dedos
Iluminava em baixo
As palavras.
Abri-as até dentro onde era negro o coração
Nas cápsulas. Das rosas fundas, da fundura das palavras.
Transfigurei-as.
Da oficina fechada talhei a chaga meridiana
Do que ficou aberto.
Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.
A mão experimental transtornava-se ao serviço
Escrito
Das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas
Dedo a dedo, isto: a fresta da carne,
A morte pela boca.
– Uma frase, uma ferida, uma vida selada.

(Helder, 2004: 468)

Em ambos os casos, escrever a imagem “na cicatriz de outra imagem” reenvia-nos para um processo de recuperação do verbo a partir da memória de outros textos; aliás, como bem assinalou Ruy Belo, “hoje que o mundo está criado e só se pode falar como que de uma colaboração do homem com Deus, pela arte e pelo trabalho, na criação do mundo, só esta recriação da palavra, a partir de uma

outra pré-existente, nos parece de considerar” (“Poesia Nova”, Belo, 1984: 64-65). Por outro lado, o processo sacrificial que muito tem em comum com o itinerário místico (basta recordar a via purgativa como um desses degraus) mantém-se coerente com vários exemplos da poética contemporânea, em que a escrita brota de um movimento paciente de mutilação voluntária, em que a fragmentação simultaneamente ritual e suicidária do corpo proporcionam o nascimento das imagens que, convenientemente iluminadas, darão origem às palavras. Sendo um processo comum em Herberto Helder, não deixa de estar presente em vários poemas de Daniel Faria, como um dos que integram o ciclo “Do Sangue”:

Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo
Do sangue no amor, o movimento para fora
Do desabrigo completo. Peneiro os múltiplos
Sentidos da palavra que sopra a sua voz
Nos pulsos. Crivo a pulsação do canto
E encontro
O silêncio inigualável de quem escuta

Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual
Ao da cítara

Eu peneiro as entranhas e encontro a dor
De quem toca a cítara. A frágil raiz
De quem criva horas e horas a vida e encontra
A corda mais azul, a veia inesgotável
De quem ama
Encontro o silêncio nas entranhas de quem canta

Eis porque o amor vibra no espírito de quem criva (...)

(DL, 280).

Esta composição, para além de denunciar esta matriz sacrificial que preside à fenomenologia do verbo poético, em que a paronímia entre *crivar* e *cravar* parece aumentar o seu efeito patético, denuncia por outro lado a presença do eu enquanto centro da sua operação, um dos tópicos da textualidade mística, considerando, como fez José Augusto Mourão, que o conhecimento de Deus advém de um modo simultaneamente afectivo e cognitivo em que o sujeito testemunha a Sua presença baseado no *volo*, o acto enunciativo que funda esta relação¹⁹. Neste caso, contudo, a presença do sujeito testemunha a sua ligação à génese da palavra, a qual nasce do seu próprio corpo e fundada numa atitude que em parte contradiz a quietude característica da atitude mística. A *vibração* das cordas da cítara anuncia a difícil e aparentemente paradoxal convivência da dicotomia entre o movimento acelerado da criação da palavra e a camada de silêncio de que ela é constituída e muitas vezes originária. As operações cinéticas contidas no joiramento dos “múltiplos sentidos da palavra” e na variação rítmica da pulsação coincidem, por um lado, com uma exigência da velocidade que se manifesta em outros poemas:

Há um comboio iluminado no meu cérebro cheio de túneis e
[noites
Uma ideia que passa cheia de janelas intermitentes como
[pirilampos transformados
Borboletas rápidas – há esta imagem respirando (...) (*DL*, 270);

(...)
Repito a corrida na memória quando estou parado
Penso velozmente que o amor, como Dante disse, é um estado
De locomoção. É um motor. E fico a trabalhar no mecanismo
[secreto

Do amor.

¹⁹ Cf. José Augusto Mourão, 1998: 231.

Sei que estou em viagem na palavra que se move.

Repito o trajecto para ver o poema de novo – era assim
Que eu queria que fosse a linguagem de uma coisa amada
Correndo ao meu lado, correndo para mim no mecanismo

[violento

Do amor. Era nele que eu queria a casa com trepadeiras
Onde as palavras ficassem silenciosas e altas com um pátio

[interior

(*HSLMS*, 132).

A aceleração impressa à imagem, o desejo de uma linguagem que se agita no âmbito do “mecanismo secreto do amor” que corresponde às origens do verbo, a mesma aceleração que levou à explosão do cosmos e à inauguração de uma nova era das formas adquire algo em comum com a energia do corpo em rotação das poéticas de Herberto Helder e de Luiza Neto Jorge²⁰. O corpo da linguagem acompanha o corpo do sujeito na vertigem do encontro, como na composição transcrita, mas a velocidade parece deter-se diante do desejo do corpo silencioso. A aspiração ao silêncio é uma das constantes mais tematizadas ao longo da sua obra, mas é paradoxalmente vista ao lado da necessidade de verbalizar a sua experiência. A exigência do silêncio decorre, na verdade, tanto no sentido de um ponto de partida como

²⁰ A propósito de Herberto Helder, Maria Lúcia Dal Farra entende que este “enuncia a palavra como energia capaz de criar situações inovadoras, apta a se deixar fluir em trocas decididas pela sua disposição e pelo seu «ritmo» no contexto” (Dal Farra, 1986: 251). Sobre a questão do corpo em rotação em Luiza Neto Jorge e Herberto, no estudo de Rosa Maria Martelo citado anteriormente é referido que, de acordo com o contexto neo-vanguardista dos anos 60, “escrever com o corpo significa adquirir uma velocidade situável no plano puramente discursivo, e o processo de dissolução da identidade deve, por conseguinte, ser considerado nesse mesmo plano” (Martelo, 2004: 193).

de finalidade; no primeiro caso, pré-existe ao texto, de acordo com o que declarara na entrevista anteriormente citada:

O silêncio acaba por ser outra das palavras importantes. Na construção do poema temos essa percepção de que andamos a trabalhar com a matéria dos silêncios. O silêncio parece quase a palavra perfeita no seu fim. A poesia, como disse, é aprender a eliminar, partindo da descoberta (*idem*).

Trabalhar com a matéria do silêncio enquanto matriz de todo o processo poético poderá aproximá-lo da concepção que encontramos em autores como António Ramos Rosa do poema enquanto uma libertação do silêncio, dado que, como adianta, “é o silêncio que converte a palavra numa palavra poética, tornando-a assim irreduzível à significação e à determinação do sentido” (Rosa, 1991: 16); como em “Explicação do Poeta”, este “Pousa devagar a enxada sobre o ombro/ Já cavou muito silêncio” (*EAOA*, 101).

Reverter os solos do silêncio será, porém, aprender a transformar a paisagem da infância através da busca da palavra, pois este é o tempo do homem que, por natureza, antecede a sua conquista (*‘infans’* é aquele que ainda é incapaz de falar) e onde a escuta e a imagem assumem um papel de maior relevância²¹. O carácter interrogativo da criança precede o momento da criação da palavra e nele se concretiza a importância da interioridade e da reflexão que o silêncio lhe possibilita:

A criança fecha os olhos no muro
Conta o tempo que os amigos demoram
A transformar-se

²¹ A imagem da criança em silêncio que, em si mesma, carrega as vozes de si e dos outros, foi associada por Fernando Bárcena com um momento de *crise* da palavra; de acordo com a sua interpretação, “hay crisis de la palabra, cuando ésta, al ser pronunciada, nos transmite también lo que calla, el silencio del que parte, su imposible decir” (Bárcena, 2004: 136).

Fecha os olhos no interior dos números
Olha para dentro e em redor e encontra-se
A si mesma
A criança pergunta se há-de ir ter consigo

Ela quer encontrar os amigos, ela quer
Que lhe respondam. Ela calcula a voz,
A altura do muro, a progressão do silêncio (*DL*, 284).

Ao proceder desse pre-texto que é o silêncio, a epifania da palavra é submetida a um processo que, como adiante veremos, procurará proceder à abertura de novas possibilidades, tendo por finalidade única, conforme o testemunho do poeta, retomar à sua matriz primordial. Se compreendemos esta origem, como no poema “Do Segundo Livro da Noite Escura, de S. João da Cruz 3”, em que “a boca é um alimento – o silêncio/ Que se comunica. A comunicação do vazio nutre/ e une” (*DL*, 221), o retorno ao silêncio impõe, por outro lado, um itinerário purgativo que se caracteriza pela sua dificuldade. O que parece ser o desejo de uma escrita que tenha o silêncio como o seu *telos* (“Quero a fome de calar-me. O silêncio. Único/ Recado que repito para que me não esqueça. Pedra/ Que trago para sentar-me no banquete” – *DL*, 279), corresponde assim à finalidade de regresso da palavra às suas origens. O “instrumento difícil/ Do silêncio” (*HSLMS*, 181), no entanto, neste ponto parece estar mais de acordo com a visão mística, em que o lugar do silêncio assume um papel contraditório, pois em si mesmo é uma finalidade (a plenitude com Deus é conseguida no êxtase silencioso, e a inefabilidade, a grandeza desta manifestação não encontra verbo que a consiga exprimir), mas a qual depende, conforme colocou em evidência David Le Breton, de uma loquacidade plena de energia que só em aparência se assume como contraditória²². De facto, José Augusto Seabra salientou a propósito de S. João da Cruz que esta limitação de comunicabilidade só fará sentido no âmbito de uma linguagem

racional, pelo que esta luta com a linguagem (recorrendo aqui ao enunciado de Wittgenstein) será apenas possível no seio do discurso poético, já que, como afirma, “a linguagem do místico tende sempre para a linguagem poética, que transgride o código da língua, atravessando-a, a caminho de uma outra língua”²³. Conseguir fazer regressar a palavra ao seu recipiente de silêncio só será possível através da sua sublimação, pois a abertura de novos significados e a sua iluminação dependem da hemorragia do significado em torno da libertação da palavra. Diante da imensidão do sentido, cabe ao poeta percorrer o agónico trilho da possibilidade, libertar a palavra do silêncio para, em seguida, aspirar a fazê-la regressar à sua origem. É nesta operação circular que assenta, em parte, esse “mecanismo secreto do amor”, na agonia fragmentada do corpo do sujeito, o da “criança de muletas”, cirúrgica “como o homem que opera nas pupilas do seu próprio coração” (*DL*, 229). A mesma linha sacrificial com que abrirá, como em seguida observaremos, de forma breve, o favo da palavra.

²² Como reforça, “Em relação à exigência de se calar, o místico é inesgotável. Perante Deus, a língua solta-se, atinge os limites da eloquência para deixar escapar uma frase, depressa esquecida, que finalmente nada vale mais do que o silêncio para não encerrar a sua relação íntima com Deus num significado demasiado restritivo”. Citando Michel de Certeau, *Le Breton* completa: “A frase mística é uma artefacto de silêncio. Produz silêncio no rumor das palavras.” (*Le Breton*, 1999: 200-201).

²³ “Poesia e Mística (Aproximação a S. João da Cruz)”, in José Augusto Seabra, 1994: 36. O autor reconhece em S. João da Cruz, por outro lado, a limitação da experiência poética em relação à experiência mística, ainda que a apropriação das imagens retóricas para exprimir a sua experiência constitua uma das relações mais produtivas. Como Barthes declara a propósito de Sto. Inácio de Loyola, se é verdade que o místico é um logoteta, também não deixa de estar voltado para o silêncio contemplativo, como se as duas dimensões apresentassem uma necessária complementaridade (*idem*, pp. 36-37).

4. O processo ritual da depuração do verbo: violência, reocupação, iluminação

Num dos seus poemas mais declaradamente identificado como uma arte poética, podemos ler a seguinte imagem do processo criativo:

414

Começa no verbo o que escrevo. A palavra
Que deixo na pequena pedra branca
Do fermento. O pão que cresce ignorado

Começo devagar a meda rítmica
No eixo que corta dos dois lados
E fere – os pulsos primeiro e a língua
Porque trabalho com os dedos e as veias
Abertas a lama onde sou terra e água

Começa nele a primeira fonte. Assim
A pedra cresce
Com seu sangue derramado. Lâmina que deixa
A sede em ambos os lábios. Começa
Assim leveda
A meda da água. E o que escrevo é a fonte
Transformada (*DL*, 264).

A palavra, à imagem religiosa e essencial do pão que é corpo e que é consubstancial ao corpo e ao sangue, não dispensa o ritual do sacrifício. A meda rítmica do verso não é possível sem o “aprender a eliminar” que Daniel Faria referira na sua entrevista e que importa à sua purificação. Trata-se de uma condição inerente ao processo de criação poética, convocando mais uma vez o testemunho de Ruy Belo, na medida em que “sempre que um poeta, ao criar hoje um verso, purifica uma palavra, rompe as relações estáticas, de vigilância, que ela mantinha especialmente com o conceito e fá-la consistir toda

numa relação.”²⁴. O objectivo será libertá-la de uma solidificação imposta para dela deixar jorrar (a metáfora da fonte e dos líquidos – a palavra na sua possibilidade – opõe-se, na sua poesia, à permanência e imutabilidade da pedra, metáfora do sujeito) o manancial de novas iluminações. A depuração sacrificial não se dirige apenas ao sujeito, como anteriormente observámos, mas é extensível ao poema, corpo próprio e objecto de violência:

(...)

Eu pus as mãos convidando-o para a frente
Trinquei os lábios até falar apenas com palavras

De um vermelho vivo

E vi o poema mutilado a recuar

(...)

Não havia luz diurna nem silêncio que o fizesse avançar. O
[poema

Recuava como se o anjo o perseguisse

Juro que vi o anjo

E recuei. E vi que estava mutilado

Como um homem situado sem lugar (*HSLMS*, 177).

Ou em imagens de violência e de deflagração, como no poema que se segue do ciclo “Do Sangue”:

Tapas as palavras sem socorro no escuro

Cegas o grito que foge pela vida que o atinge

Os músculos rítmicos exercitando contra ti próprio a queda

As ondas que o lançam rebentam-te na língua

Acordas com o sal na boca, com os gritos na cabeça

Amplificando os búzios

²⁴ *Idem*, p. 66.

Com a pólvora sonora nas mãos – cascos explosivos
Que profundidade terias se afogado voltasses
À superfície?

Fechas os olhos que se fecham por dentro dos teus olhos
O corpo estilhaçado como a planta tenra
Debaixo do granizo

Não adormeces com o ruído das conchas
Desenrolando-se. As pálpebras. O poema
Indo e regressando nas pupilas (*DL*, 277).

416

Fará todo o sentido relembrar, neste contexto, as duas operações relativamente à criação poética enunciadas por Octavio Paz; por um lado, a criação poética é iniciada com um primeiro acto de violência sobre a palavra, de desenraizamento dos seus significados habituais (que com Ruy Belo já enunciáramos), a que se sucederia um acto de *regresso* à palavra, agora preenchida por novos conceitos, transformada em objecto de *participação*. Conforme resumiu, “dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o de desarraigo, que arranca a la palabra del language; outra de gravedad, que la hace volver” (Paz, 1998: 38-39). Na poesia do autor de “Dos Líquidos”, estes movimentos de reocupação proporcionam a iluminação de um novo significado, no poema que se segue através da autofagia da palavra e do processo de Sísifo que corresponde à tentativa do seu restauro:

Conserto a palavra com todos os sentidos em silêncio
Restauro-a
Dou-lhe um som para que ela fale por dentro
Ilumino-a

Ela é um candeeiro sobre a minha mesa
Reunida numa forma comparada à lâmpada
A um zumbido calado momentaneamente em exame

Ela não se come como as palavras inteiras
Mas devora-se a si mesma e restaura-a
A partir do vômito
Volto devagar a colocá-la na fome

Perco-a e recupero-a com o tempo da tristeza
Como um homem nadando para trás
E sou uma energia para ela

E ilumino-a (*HSLMS*, 173).

O tratamento místico desta palavra nova, restaurada e reocupada, mantém de perto o signo da iluminação através da imagem da lâmpada, a posse de uma energia. Há, contudo, para tal todo um processo contra a superfície da palavra (utilizando aqui o termo de Deleuze) de decomposição e estilhaçamento que o filósofo associa à palavra esquizofrénica, duplamente vista como palavra-paixão e palavra-acção²⁵ e que, em parte, poderemos encontrar presente nos excertos anteriores. Na linha de Herberto Helder, fará, no entanto, ainda mais sentido falar nesta esquizofrenia decorrente da enunciação da palavra como energia, se considerarmos o vertiginoso trabalho de decantação dos sentidos e a aceleração das imagens que tendem ao obscurecimento, com vista a afastar deliberadamente a palavra das suas conexões com o real. O resultado, no seu caso, seria a irrupção, uma exteriorização visceral – “O sangue bombeado na loucura,/ do medo/ ao modo de escrevê-lo, Entra/ pelo papel dentro (...)” (Helder, 2004: 414) – que, apesar de tudo, encontra em Daniel Faria a diferença de uma vertente

²⁵ Deleuze refere estes termos a propósito da experiência radical da linguagem poética de Artaud, caracterizando a palavra-paixão que “explode nos seus valores fonéticos contundentes” e a palavra-acção que “solda valores tónicos inarticulados”. Sobre as duas, refere ainda que “se desenvolvem em relação com a dualidade do corpo, corpo feito em pedaços e corpo sem órgãos” (Deleuze, 2003: 93).

mais implosiva, porque, conforme reforça, o seu trabalho é o do “silêncio inigualável de quem escuta”. A finalidade é, assim, depurá-la para a tornar mais habitável, torná-la sua morada segundo a imagem de Heidegger, fazê-la regressar a uma ordem que preconiza o silêncio e em seguida ocupá-la, com ela fundir-se misticamente:

418

Há uma palavra pessoa
Uma palavra pregada ao silêncio de dizer-se como nunca fora
[ouvida]

E nela dizer-se posso existir.
Só posso viver cabendo nela
Habito-a
Como Jonas o grande peixe.

Ela pronuncia-me
Traz-me em viagem do nada para o silêncio – exemplifico-o com
[a luz
de um homem que ressuscita – sustenta-me
Como o jejum alimentando Nínive

Mas também posso ser um vaso para ela
– um vaso não, outra coisa qualquer que não consigo
comparar às coisas da terra – um lugar tão verdadeiro
Que mesmo a luz em suas praças, pátios e alpendres
Só imprecisamente é capaz de assinalar

E como salva a cinza em Nínive espalhando-se
Eu posso propagá-la
E posso amá-la até me transformar. (*HSLMS*, 188)

Neste “secreto mecanismo do amor” faltará apenas a partilha com o leitor, que veremos concretizada em seguida na síntese operada em “Do ciclo das intempéries”, espaço por excelência da confirmação de muitos dos aspectos essenciais da poética de Daniel Faria.

5. A magnólia estelar – a síntese criativa de “Do ciclo das intempéries”

Encontrar a magnólia do poeta ao longo dos oito poemas que constituem este ciclo é percorrer o caminho da generosa dádiva de um rigoroso trabalho da linguagem. Esta constatação é feita não apenas pela luminosidade dos poemas em si e da que é exalada pelas palavras de que a magnólia é fonte, mas pela partilha íntima com o leitor, selando e cumprindo assim, de forma decisiva, a sua relação triádica com o fenómeno poético. Como o místico que partilha a experiência do inefável através da hemorragia do verbo, o poeta comparte a palavra e o crescimento de uma experiência de intimidade. Maria João Cantinho reconhece nesta intimidade absoluta uma das marcas de sublimidade da sua poesia, relembrando-nos que Daniel Faria, ao trazer o leitor para a tessitura do poema, segue uma tradição de abertura prefigurada desde o Romantismo e, de forma relevante, desde Baudelaire (Cantinho, s/d):

419

1
Sabes, leitor, que estamos ambos na mesma página
E aproveito o facto de teres chegado agora
Para te explicar como vejo o crescer de uma magnólia.
A magnólia cresce na terra que pisas – podes pensar
Que te digo alguma coisa não necessária, mas podia ter-te dito,
[acredita,
Que a magnólia te cresce como um livro entre as mãos. Ou
[melhor,
Que a magnólia – e essa é a verdade – cresce sempre
Apesar de nós.
Esta raiz para palavra que ela lançou no poema
Pode bem significar que no ramo que ficar desse lado
A flor que se abrir é já um pouco de ti. (...) (DL, 327).

O tom explicativo, que se verificara dominante em muitos outros momentos da sua obra (recordemo-nos de “Explicação das Árvores e de Outros Animais”) em nada parece coincidir com uma perspectiva exegética, antes o desdobramento implícito na etimologia de ‘explicar’ (‘desenrolar’); ver crescer a magnólia implica desdobrar uma imagem e conceder ao leitor a participação na compreensão desse processo, pois a ele se destina a comunicação deste novo verbo iluminado. A escolha da magnólia, por outro lado, parece ocupar o lugar da rosa de outras poéticas a que já aludimos, ainda que esta escolha, de acordo com o sujeito, não seja de todo inocente. A referência é encontrada no poema “A Magnólia” de Luiza Neto Jorge, com a qual é mantido um diálogo em sentido negativo:

2

Quero dizer-te que esta magnólia não é a magnólia
Do poema de Luiza Neto Jorge que nunca veio
A minha casa – ela própria dava flor
Ela riscava nas folhas
Ela era grande mesmo quando a magnólia não crescia

Esta magnólia não é como a dela uma magnólia pronunciada
É uma magnólia de verdade a todo o redor – maior
E mais bonita do que a palavra (*DL*, 328).

Com este “sentido negativo” pretendemos, na verdade, apenas acentuar a visão particular do poeta que recorre deliberadamente a alguns versos da composição²⁶ para sobre eles não exercer um simples tratamento intertextual mas para os acompanhar criticamente, distinguindo duas espécies de magnólias, a “pronunciada”, que se

²⁶ Referimo-nos, sobretudo, à terceira estrofe do poema, que transcrevemos: “A magnólia,/ o som que se desenvolve nela/ quando pronunciada,/ é um exaltado aroma/ perdido na tempestade” (“O Seu a Seu Tempo”, in Luiza Neto Jorge, 1993: 137).

desenvolve na energia do seu significante, e a sua, uma magnólia totalizante, fechada, “de verdade a todo o redor”. É evidente a indistigável admiração pela poesia de Luiza Neto Jorge, sobretudo se não deixarmos de efectuar a leitura da sua obra no âmbito de uma reflexão sobre a poesia e os poderes da palavra²⁷; todavia, em “Do ciclo das intempéries”, ela surge a pretexto não só de recuperar uma imagem que parece ter encontrado um lugar bem situado em algumas produções contemporâneas – bastará lembrar a magnólia de Herberto Helder ou a de Ricardo Reis, entre outros – mas enquanto reconfiguração de um termo, cuja apropriação e iluminação acompanham de perto esse processo sacrificial enunciado anteriormente:

(...) Se quiseres posicionar-te
Em relação à magnólia materna e à árvore que se abre nos
[versos
Ou entre ambas as faces da página
Perscruta no que te digo o aroma premeditado
Procura-o esmagando uma a uma as pequenas sílabas – foi
[esmagando-me, acredita,
Que aprendi o que sei hoje: há uma diferença
Entre a magnólia que nos cresce fora
E aquela que regamos com o sangue (*DL*, 329).

²⁷ Um dos pontos de contacto a estabelecer entre estas duas poéticas pode ser identificado na seguinte afirmação de Rosa Maria Martelo sobre a poesia de Luiza Neto Jorge: “Escrita com o furor e o fulgor de um ritual incendiário, como se em cada palavra se escondesse uma carga de dinamite, a poesia de Luiza Neto Jorge parece corresponder à aceleração de um motor discursivo, ao trabalho de uma veloz máquina verbal capaz de descolar a língua dos seus usos mais comuns, mas também de unir na mesma liga de sentido os mais heterogéneos reinos de palavras” (“Luiza Neto Jorge e a Máquina de Oscilar”, in Martelo, 2004: 154).

Procurar a essência da beleza iluminada do “aroma premeditado” é possível através do seccionamento dos significantes e da consequente libertação dos seus pré-sentidos. Trata-se de uma magnólia nova, transfigurada, a “magnólia estelar” elevada à condição de um novo significado, a síntese perfeita do trabalho poético que impõe, simultaneamente, o esmagamento do sujeito. Em *Che cos'è la poesia?*, Derrida alerta-nos: “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (Derrida, 2003: 9).

A verdadeira iluminação decorre, no entanto, desse “tesouro” que “é a magnólia segredada entre nós dois/ É o canto que circula entre os lábios, a seiva/ Entre o nosso cérebro e o seu próprio coração” (6, *DL*, 332). A partilha, no entanto, implica a sua verbalização, o retomar da sua dimensão sonora, pois “Se puderes ficar em silêncio/ Não te igualarás à magnólia, mas repousarás/ Como o musgo que lhe cresce no tronco” (5, *DL*, 331). Um silêncio configurado com a inércia, a privação voluntária da energia, algo que o sujeito pretende evitar no ritmo comissivo do último poema, onde as palavras partilhadas, a verdadeira fonte do poema, são o *telos* deste itinerário:

Prometo-te a palma da minha mão para a escrita.
Cerca-a de magnólias, cerca-me. Podes fechar a escrita
No interior da mão ou na boca dos livros
Podes esquecê-la ou libertá-la dos mil botões
Que ela sopra no interior dos homens.
Podes mandá-la àqueles que mais amas
Ou como as pétalas e mensagens nas anilhas das aves
Aos teus próprios inimigos.
Podes desarmá-la para propagares as chamuscas.
Dou-te, como desde sempre, o poder
De escreveres na pele da minha mão
As promessas que te fiz. Sabes que eu existo
E que vou repetir todas as coisas outra vez. (...)

Tu és a criança sentada
Que olha para o céu. Há um tesouro
No céu – um coração novo. Reconheces
A magnólia estelar? O interstício solar
Da pupila celeste ? Ela está sobre ti
E contempla – é verdade que é pelas lágrimas
Que começam as visões.
Sim. Agora posso explicar-te o mistério das águas.
Debruça-te como ele quando escreveu no chão
Irás entender – elas jorram das palavras. (8, *DL*, 334-335)

6. Conclusões: um modo de engolir a voz

Diante da beleza deste “mecanismo secreto do amor”, ocorre-nos retomar os instantes finais do seu “Auto-retrato do artista enquanto jovem”:

Tento dizer, finalmente, que procuro cada dia um modo de engolir a voz, até que esse pulsar ocupe todos os movimentos do corpo, da memória, do amor. Até não ser mais ninguém que se saiba, perdendo tudo e até o caminho, que só a planura da mão detém.

No seu ritmo pessoal de procura do verbo iluminado, Daniel Faria ofereceu-nos a energia inesgotável de uma voz que, de acordo com o fragmento anterior, procura a restituição do silêncio diante da grandeza da epifania da palavra nova. Em múltiplos aspectos, esta experiência assemelha-se à do místico, pela imposição ao sujeito da escuta silenciosa – Angelus Silesius escreveu: “A Palavra ressoa em ti mais que na boca do outro;/ Se podes calar diante dela, no mesmo instante a ouves”²⁸ – mas a mesma não se esgota, como procurámos demonstrar, no sentido estrito desta dimensão. A textualidade e a

²⁸ Angelus Silesius (Johannes Scheffler), 1991: 51.

tessitura simbólica que lhe subjaz é construída em torno de muitos aspectos em comum com certos textos místicos, sendo talvez o mais relevante de todos o da prospecção apurada das “cavernas do sentido”, metáfora usada por S. João da Cruz, mas o seu caminho, a sua epifania, é a da palavra. Quanto a Daniel Faria, o seu rosto *enquanto agora* já não será *um rosto que há-de vir*. É, neste instante, silencioso. Mas, como nos garantiu Agamben, “A beleza humana abre o rosto ao silêncio. Mas o silêncio – aquele que aqui se faz –, não é simplesmente suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra a tornar-se visível: ideia da linguagem. Por isso, no silêncio do rosto o homem está verdadeiramente em casa” (Agamben, 1999: 81).

Um rosto que sabemos inesgotável. Que nunca acabará de regressar.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa

FARIA, Daniel
2003, *Poesia*, ed. e pref. de Vera Vouga; Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

Bibliografia passiva

AAVV
1979, “*Poétique*” – *Revista de teoria e análise literárias*, n.º 27, trad. de Clara Rocha; Coimbra, Livraria Almedina.

AGAMBEN, Giorgio
1999, *Ideia da Prosa*, trad. e intr. de João Barrento; Lisboa, Livros Cotovia.

BÁRCENA, Fernando
2004, *El Delirio de las Palabras – Ensayo para una poética del comienzo*, Barcelona, Herder Editorial.

- BELO, Ruy
1984, *Obra Poética*, vol. III, Lisboa, Ed. Presença.
- CANTINHO, Maria João
“Daniel Faria ou a (Im)possibilidade de uma Arqueologia da Palavra”, publ. em http://www.stormmagazine.com/Arquivo/Artgos_Fev_Mart/Artes/A_MAr2002_1B.HTM#Daniel%20Faria
- CARLOS, Luís Adriano
2004, “A Poesia de Daniel Faria”, in *Apeadeiro*, Quasi Edições, n.º 4/5, Janeiro.
- CELAN, Paul
1996, *Sete Rosas Mais Tarde – antologia poética*, selec., trad. e intr. de João Barrento e Y. K. Centeno; 2.ª ed., Lisboa, Ed. Cotovia.
- COELHO, Eduardo Prado
2003, “O homem que nunca compreendeu”, in *Os Meus Livros*, Ano 2, n.º 14, Setembro.
- DAL FARRA, Maria Lúcia
1986, *A Alquimia da Linguagem – Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Lisboa, IN-CM.
- DELEUZE, Gilles
2003, *Lógica do Sentido*, 4.ª ed., trad. de Luiz Roberto Fortes; São Paulo, Ed. Perspectiva.
- DERRIDA, Jacques
2003, *Che cos' è la poesia?*, trad. de Osvaldo Silvestre; Coimbra, Angelus Novus.
- GELLNER, Ernest
2001, *Linguagem e Solidão – Uma interpretação do pensamento de Wittgenstein e Malinowski*, trad. de Jorge Almeida e Pinho; Lisboa, Ed. 70.
- GUERREIRO, António
2001, “O movimento do mundo”, in *Expresso-Cartaz*, n.º 1484, 7 de Abril.
- GUIMARÃES, Fernando
2004, “Três vozes diferentes”, in *JL*, 17 de Março.
- HELDER, Herberto
2004, *Ou o Poema Contínuo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- JORGE, Luiza Neto
1993, *Poesia*, org e pref. de Fernando Cabral Martins; Lisboa, Assírio & Alvim.
- LE BRETON, David
1999, *Do Silêncio*, trad. de Luís Couceiro Feio; Lisboa, Instituto Piaget.
- MARTELO, Rosa Maria
2004, *Em Parte Incerta – Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.
- MARTINS, Manuel Frias
1983, *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, IN-CM.
- MARTINS, Manuel Frias
2001, *As Trevas Inocentes*, Lisboa, Arion.
- MOURA, Vítor
2003, “O Giroscópio”, in *Relâmpago*, n.º 12, Abril.
- MOURÃO, José Augusto
1998, *A Sedução do Real – Literatura e Semiótica*, Lisboa, Ed. Vega.
- MURDOCH, Iris
1999, *Existencialists and mystics – writings on philosophy and literature*, New York, Penguin Books.
- NOVALIS (Georg Phillip Friedrich von Hardenberh)
2000, *Fragmentos*, selec. e trad. de Rui Chafes; 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- NUNES, José Ricardo
2002, *9 poetas para o século XXI*, Coimbra, Angelus Novus.
- PAZ, Octavio
1998, *El Arco y La Lira*, 3.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
- ROSA, António Ramos
1991, *A Parede Azul*, Lisboa, Editorial Caminho.
- SEABRA, José Augusto
1994, *Poligrafias Poéticas*, Porto, Lello & Irmão.
- SILESUS, Angelus (Johannes Scheffler)
1991, *A Rosa é Sem Porquê*, trad. e pref. de José Augusto Mourão; Lisboa, Ed. Vega.

WITTGENSTEIN, Ludwig

2000, *Cultura e Valor*, trad. de Jorge Mendes; Lisboa, Ed. 70.

WITTGENSTEIN, Ludwig

2002, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, trad. e pref. de M. S. Lourenço; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ANEXO

Auto-retrato do artista enquanto jovem

Se eu fosse pintor, há dois quadros que nunca pintaria: um auto-retrato e uma natureza morta. Acontece, porém, que não o sou e que, hoje, me é pedido um auto-retrato. O retrato do artista enquanto jovem.

Ora, creio, ou melhor, também eu creio, que o auto-retrato de um artista em qualquer idade é a sua obra e que o do poeta é a sua escrita. Por isso, considero que, com a leitura dos poemas, o meu auto-retrato estará feito. O que se lhe poderá acrescentar, ainda, se não a leitura de outros ou então dos mesmos poemas?

E, no entanto, no jogo dos reflexos ou do olhar mais uma vez, não exactamente como uma moldura, mas como uma certa memória de ter visto, talvez se possa tentar aquilo a que poderíamos chamar — se me é permitido, por momentos, alterar o título deste encontro — um auto-retrato do artista enquanto agora. E o meu retrato enquanto agora é um rosto que há-de vir.

É um rosto aparecendo, porque é o retrato de uma face que procura desenhar-se à semelhança de outra face, o rosto do Ressuscitado, a palavra que entregou a vida e que, aberta, é a única fonte da vida e a própria vida. O retrato, por isso, é um rosto com os olhos, os lábios, o pensamento, todo o retrato à procura do silêncio ressuscitado, como Sábado Santo esperando em seu coração, em sua garganta, em suas mãos, em cada sopro do barro, o canto novo e, necessariamente, pascal.

Nesse rosto, todo desejo de se ver configurado, não são os espinhos, devo dizer, o que aflige mais. O que mais aflige é o coração aberto; depois de tudo consumado, do último suspiro na única palavra de tal maneira dada, o silêncio escorrendo como o sangue: saciando.

O tempo do retrato exposto é o do rosto assim com sede, com essa sede. E só o conhecerá quem o reconhece, só o verá quem se aproxima pelo interior, pela sombra, pela penumbra, onde o rosto se pode revelar e desvelar pela escuta, porque quem começa pela escuta pode ver.

Falo na escuta, ouvindo repetidamente o começo do prólogo da Regra de S. Bento, as palavras que agora, e nunca como agora e para além do agora me proponho ouvir na fidelidade que o amor exige: *Ausculata, o fili* — "Escuta, filho, os preceitos do Mestre e inclina o ouvido do teu coração", Inclino-me, pois. Inclino o rosto apressado de discípulo, e vejo que não tropece subindo os doze degraus.

O autor que sou nem sempre é a minha vida subindo. Mas subo amparado pela obediência que tento equilibrar nas mãos. Tento, também, explicar que procuro um silêncio para quem sobe de noite, e a noite, digo, é a pergunta: será que, falando, impedirei que se oiça a palavra que é Princípio e Fim?

Podem responder-me que não tenho poder para tanto. Mas tenho, entretanto, poder para calar-me, e é estranho que haja homens que não se assustem com um poder assim.

O retrato do poeta enquanto agora é a minha mudez interrogando esta pergunta. É um rosto que espera e medita paciente, porque sabe que nem sempre por onde existe a luz é que passa o caminho.

O meu retrato é um homem que observa as suas mãos. É um coração que repete os versos de Herberto Helder: "Encontrei depois o lugar/ onde deitar a cabeça e não ser mais ninguém/ que se saiba".

Encontrei depois, porque, de facto, só encontrei depois.

Eu já sabia que o lugar era a pedra, mas só depois fiz da pedra o meu lugar. Encontrei como entrar nela pelo seu lado aberto, descansar em sua pulsação até não ser mais ninguém. A completa presença na única presença, para ser, à sua semelhança, tudo em todos.

Tento dizer, finalmente, que procuro cada dia um modo de engolir a voz, até que esse pulsar ocupe todos os movimentos do corpo, da memória, do amor. Até não ser mais ninguém que se saiba, peregrino perdendo tudo e até o caminho, que só a planura da sua mão detém.

O retrato do artista — o meu — agora, é um rosto desviando-se.

Não se esconde. Não se afasta. Apenas olha numa outra direcção.

Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto,

23 de Outubro de 1998

João Augusto de Castro Freixo