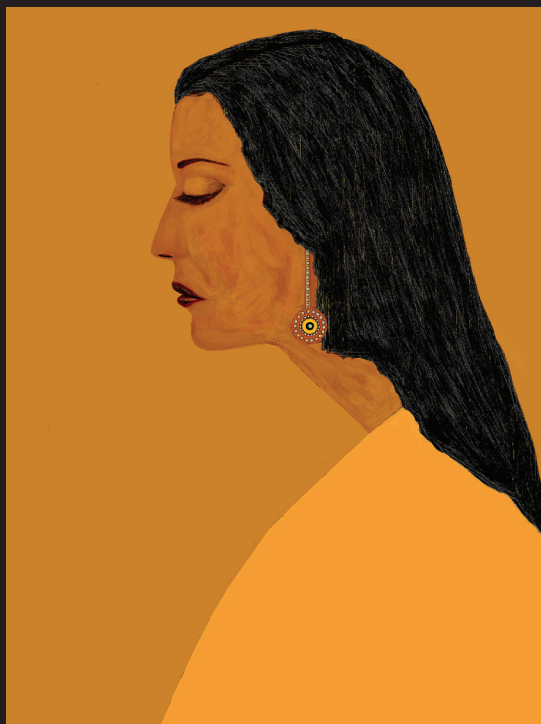


João de Almeida Santos

A DOR E O SUBLIME



Ensaaios sobre a Arte



João de Almeida Santos

A DOR E O SUBLIME

ENSAIOS SOBRE A ARTE



S. JOÃO DO ESTORIL 2023

FICHA TÉCNICA

Título	“A Dor e o Sublime. Ensaios sobre a Arte”
Autor	João de Almeida Santos
Pintura da capa	“Perfil de Mulher”. JAS 2022
Colecção	Particular
ISBN	978-989-33-4551-1
Local	S. João do Estoril
Ano	2023
Copyright	João de Almeida Santos & Associação Cultural Azarujinha
Editora	ACA Edições Rua Brito Camacho, n.º 129, 2.º D ^{to} 2765-457 S. João do Estoril E-mail: acazurujinha@gmail.com
Paginação	João Paulo Fidalgo

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
I. POETAS	15
O Poeta e os Fantasmas	
Thomas S. Eliot	17
A Criação Rítmica da Beleza	
Edgar Allan Poe	27
O Belo e a Felicidade	
Charles Baudelaire	33
A Poética do Fracasso	
Emil Cioran	45
A Poesia e a Renúncia	
Hermann Hesse	55
Elogio do Poeta	
Pierre Jean Jouve	65
II. O POETA DOS HETERÓNIMOS	71
Pessoa Revisited	73
Conversando com Bernardo Soares	87
III. A POESIA E A PINTURA	93
A Poesia e a Pintura segundo Leonardo da Vinci	95
IV. NIETZSCHE E A ARTE	103
O Mundo como Fenómeno Estético	105
Aforismos	111

V. A POESIA E A MÚSICA	117
O Poeta Deu-nos Música	
Bob Dylan	119
 VI. YOURCENAR, MICHELANGELO E A ARTE	127
Arte e Ausência	129
O Mundo como Galeria de Arte	137
Sobre a minha Pintura	145
 VII. A DANÇA	149
Do Ballet ao Tanztheater	
Pina Bausch	151
 VIII. AS CATEGORIAS DA ARTE	165
Italo Calvino e as Categorias da Arte	167
 IX. AS INDÚSTRIAS CULTURAIS	179
As Indústrias Culturais	
e o Bordado da minha Avó Josefina	181
 X. VIAGENS	195
Uma Viagem Imaginária	197
Afinal, o que é o Belo?	201
 XI. A ARTE E O SENTIMENTO	207
Sentir, Saber & Poetar	209
 XII. ARTE E TRANSGRESSÃO	215
Saltar Muros – Carta a uma Amiga	217
 XIII. BIBLIOGRAFIA	225
Referências	227

INTRODUÇÃO

Este livro reúne Ensaaios sobre a Arte, escritos sobretudo com o objectivo de confrontar a minha própria experiência estética, enquanto produtor de arte (romance, poesia, pintura), com o que grandes artistas produziram, mas também, ou sobretudo, com o que escreveram sobre a arte, em especial sobre a poesia. Verificar se neles se encontram as clivagens essenciais com que me confronto na minha própria experiência estética. Dominam, por isso, as reflexões sobre a poesia, que, afinal, constituem o núcleo essencial deste livro. Escolhi, pois, os meus interlocutores pela sua dupla condição de poetas e pensadores ou críticos (como Eliot, Poe ou Baudelaire, por exemplo), levando muito a sério essa afirmação de Edgar Allan Poe, em “Carta a B”, que sugere que as melhores críticas de poesia são as que são propostas precisamente por poetas:

“Tem-se dito que uma boa crítica a um poema pode ser escrita por alguém que não seja ele próprio poeta. Sinto que isto é falso, de acordo com a *sua* e a *minha* ideia de poesia - quanto menos poético for o crítico, menos justa será a crítica e vice-versa” (Poe, 2016: 5; Poe, 1903).

Estas palavras valem o que valem, que não é pouco, ditas por quem as diz, mas são sugestivas e correspondem, no essencial, ao que eu próprio sinto e penso. Ou seja, tratando-se de uma arte muito especial, normalmente activada por intensas exigências interiores, talvez mesmo por imperativos existenciais, em virtude de um forte sentimento de dor, por melancolia, por perda ou

por intensa nostalgia, ela solicita, na tentativa de compreensão e interpretação, algo que se assemelha a *empatia*, ao que os alemães designam por *Einfühlung* ou, então, no significado grego original de *pathein* ou *pathos*, palavras gregas que significam sentir/sentimento, doer/dor, comover/comoção. Só quem experimentou o estado de comoção (poética) está em condições de compreender em profundidade a poesia, ou seja, os poetas, por mais que eles procurem traduzir em linguagem universal o que, de certo modo, é *inefável*, a sua própria experiência interior. Eles convertem, como diz Bernardo Soares, os seus “sentimentos num sentimento humano típico” (Pessoa, 2015: 230) para que possam ser compreendidos, suscitando estética partilha. O *inefável* pode ser poeticamente convertido através desta operação, mas, mesmo assim, são os poetas aqueles que melhor podem aceder, nem que seja por processo analógico, ao que o poeta sente na sua experiência interior. Eles experimentam a *Einfühlung* em profundidade e, por isso, podem aceder a essa experiência originária, seminal. Uma experiência de delicado e incompleto acesso, portanto. Não basta, todavia, aos que procuram aceder ao discurso poético que experimentem eles próprios comoção ou dor - é preciso estar em condições de as *metabolizar poeticamente* e como imperativo, como exigência. É esta a condição do ser-poeta, porque “dizer-se é sobreviver”, como dizia o Bernardo Soares no *Livro do Desassossego* (2015: 55). Mas esta é também, em parte, a condição dos amantes de poesia. Sim, dos amantes, para retomar a célebre frase de García Lorca: “la poesía no quiere adeptos, quiere amantes”. Ser “adepto” não garante, pois, autêntico acesso à experiência poética. É preciso amá-la e sofrê-la. Senti-la por dentro, transportando-se para o interior das estrofes, experimentar o sentido e sentir a *vibração* da toada que se desenrola verso após verso. Esta é a sua diferença, talvez mesmo uma *diferença ontológica*, a que a coloca num patamar muito especial entre as artes e a distingue da mera experiência do sentir. Há um “quid” na experiência poética que não se compadece com uma aproximação meramente ornamental e exclusivamente física. A poesia não tem exterior, evolui

de dentro para dentro sem concessões ao artifício ou à pura fisicalidade. Para o poeta, mas também para o amante de poesia.

*

Só no caso de Hermann Hesse me ative exclusivamente à sua poesia, embora tivesse sempre presente no meu espírito a famosa viagem existencial de Siddharta. Na verdade, a exigência radical do discurso poético levou-me a revisitar poetas de topo mundial, sim, mas aqueles que foram também, ao mesmo tempo, críticos literários de igual e relevantíssima dimensão. Basta pensar em Eliot ou em Baudelaire para se compreender o que pretendo significar. De certo modo, a minha própria experiência serviu-me de suporte e de guia no diálogo interessado, ou mesmo interesseiro, com os grandes poetas. Esta atitude não é, pois, uma atitude de natureza metodológica ou simplesmente teórica. Ela também corresponde àquilo que eu próprio, na minha prática, encontro como *gênese da arte* – um imperativo, uma exigência existencial que leva o artista a criar. Não um “amusement”, um sofisticado jogo de palavras ou um exercício acadêmico, mas uma necessidade incontornável, como a de respirar. Porque “dizer-se é sobreviver”, repito, com o Bernardo Soares. Por isso, talvez surja mesmo como uma solução para a própria vida, um acto sublime de sobrevivência. E, se for assim, no despertar poético é como descobrir que se foi tocado pela *graça*, sem predestinação, mas como *dom* recebido na sequência de um acontecimento que devastou a alma e pôs em levitação, através da palavra e da sua melodia. *Privação sofrida, levitação desejada*, disse o Italo Calvino nas suas *Lezioni Americane*. Tristeza, melancolia, perda ou privação, algo que toca o poeta muito profundamente e o leva a criar, para se salvar, para se redimir. Uma *dádiva* de sofrimento concedida pelos deuses. Com uma prova de fogo: não se deixar abater nem dominar pela dor, mas assumi-la, transfigurá-la e *metabolizá-la poeticamente* para se elevar ao *sublime*. A *felicidade mundana* parece não constar dos anais da poesia, poderia mesmo dizer. Uma salvação

que é, pois, mais *transfiguração* do que fuga, ou seja, uma sofisticada *metabolização* que incorpora sentimentos já transfigurados - uma feliz melancolia, por exemplo.

*

A maior parte dos capítulos é dedicada à poesia, estando a pintura, a música ou a dança em segundo plano. Também aqui não foi uma escolha puramente intelectual, mas um imperativo que decorreu da minha própria experiência de oito anos consecutivos de intensa produção poética. E não só, mas também pela importância que reconheço nela, na poesia, relativamente ao conjunto das artes. No livro dou conta desta posição e explico as razões da centralidade que lhe atribuo, em particular na sua relação com a música. Essa posição intermédia entre a dimensão conceptual e o sentimento, equivalente à que o sentimento ocupa na relação entre a dimensão fisiológica e corpórea do ser humano e a sua consciência, muito bem esclarecida por António Damásio no livro *Sentir e Saber. A Caminho da Consciência* (Damásio, 2020). O poder performativo da poesia e, por isso, redentor, substitutivo, salvífico, resulta desta sua posição como ponto de contacto, como ponte entre o sentimento e a consciência, construída por uma materialidade sonora que acentua e reforça a sua dimensão sensível, sensorial. Uma arte que, todavia, não se eleva em fuga para o território irreal da pureza conceptual, para a pura esfera ideal ou para a crença, a fé incondicionada, mas que permanece no terreno do sentimento, da emoção, da melancolia, da nostalgia, da perda, da ausência sofrida, do amor, do desespero, submetidos a um processo de *transfiguração* e de *metabolização* para os elevar ao território do *sublime*. “Cristallisation”, dizia Stendhal a propósito do amor, no mesmo sentido. Sublimação. A poesia permanece no terreno do sensível, do sensorial, ajudada pela sonoridade rimática, pelo poder envolvente da música que a integra como sua componente interna. É a sonoridade poética que atinge de forma imediata a sensibilidade do próprio poeta ou

de quem frui um poema. A poesia funciona como se se tratasse de uma ponte de ligação entre as palavras, com a sua carga semântica e a sua sonoridade melódica, a sensibilidade e o real. O primeiro visado pelo poema é sempre o próprio poeta. Se assim não fosse a redenção poética nunca aconteceria.

*

Encontrará aqui inúmeras páginas sobre grandes vultos da literatura mundial, como T.S. Eliot, Emil Cioran, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Hermann Hesse, Fernando Pessoa, Pierre Jean Jouve, Italo Calvino. Mas encontrará também reflexões mais amplas sobre a arte ou sobre a cultura, por exemplo, com Friedrich Nietzsche (sobretudo na “A Origem da Tragédia” ou em “Ecce Homo”) ou com Theodor Adorno e Max Horkheimer e o escrito sobre as indústrias culturais, incluído na *Dialéctica do Iluminismo*, mas também sobre Pina Bausch e o *Tanztheater*, com um enquadramento global e histórico sobre a dança, desde os seus primórdios.

*

Trata-se de um livro sobre a arte guiado por uma posição de fundo que encontrará confirmada nos diálogos com os autores-referência escolhidos. E essa posição de fundo assume a arte como dimensão ontológica, não como mero exercício profissional, como técnica de “amusement”, como virtuosismo cultural ou como especialidade académica. É nesta posição que julgo encontrar a diferença fundamental entre a grande arte, a grande literatura, a grande poesia e as produções que mais não visam do que o consumo imediato em posição de “distracção”, como diriam Adorno e Horkheimer, referindo-se às indústrias culturais. Não, do que aqui se trata é de arte entendida como *imperativo existencial*, como procura do humano lá nas profundezas da alma com os sofisticados instrumentos de que ela dispõe e, no essencial, com

as categorias que o Italo Calvino propõe para o milénio que já começou. A poesia marca uma espécie de *diferença ontológica* relativamente à experiência do sentir, ao sentimento.

*

Este livro também desenvolve e prolonga a reflexão que propus na *Introdução* ao meu livro de poesia (“Sobre a Obra de Arte”), bem como as respostas aos meus leitores digitais (“Reflexões em torno dos Poemas”), ambas nele incluídas (*Poesia*, Lisboa, Buy The Book, 2021, pp. 13-39 e 351-420). *A Dor e o Sublime* é como que a outra face, em prosa, das minhas concretas propostas de poesia, de pintura e de romance (em *Via dei Portoghesi*, Lisboa, Parsifal, 2019). Um livro que poderá, pois, ser melhor compreendido por quem visitar o que há anos venho propondo publicamente, em joaodealmeidasantos.com, seja poesia ou pintura, ou mesmo no referido romance, como resultado da minha própria, sofrida e levitada, relação estética com a vida.

NOTA

Quero aqui deixar um agradecimento à *ACA Edições* pela honra que me deu em ser eu a iniciar a sua actividade editorial com este livro. Outros se seguirão, em breve.

I.

POETAS

O POETA E OS FANTASMAS

Thomas S. Eliot

“Tennyson e Browning são poetas, e pensam; mas não sentem o pensamento tão imediatamente como o perfume de uma rosa” (Eliot, 2019: 30). Na sua aparente simplicidade, esta frase de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) encerra em si toda uma concepção acerca da poesia: a que se define pela *relação assimétrica entre a sensibilidade e o pensamento*. Uma questão antiga, mas central.

1.

A sensibilidade do poeta regista de imediato, nessa zona indefinida e vasta que é a alma, os dados sensíveis, ao estabelecer uma relação sensorial com o mundo, enquanto o pensamento os representa e os compõe idealmente. O primeiro é o plano da génese e o segundo é o plano da recomposição simbólica dos dados registados pela sensibilidade. Um inscreve-se na *alma* e o outro no *espírito*. A arte resulta da composição de ambos ou, para o dizer com Kant, do jogo das faculdades: a da imaginação e a do intelecto. Na construção de um poema, uma vez registados pela sensibilidade os aromas, mais acres ou mais doces, mais intensos ou mais leves, com os quais a realidade perfuma a sensibilidade e a alma do poeta, desenvolve-se precisamente este livre jogo entre o sentimento e a razão, entre a alma e o espírito. Inalar espiritualmente esses perfumes para depois os devolver recriados, como pauta, compostos de acordo com uma gramática poética, é a vocação do poeta. Sobretudo daqueles perfumes que embriagam.

Como o perfume do jasmim, por exemplo. Ou o da alma de uma mulher sedutora a quem o poeta, desastradamente, quis confiar a sua, mas falhando a relação. As suas asas são demasiado grandes, qual albatroz em terra (Baudelaire), para poder mover-se nas estreitas vielas de uma infausta vida. Mas sempre de perfume se trata. Só o perfume pode gerar poesia e fazer levantar voo ao poeta. E é precisamente sobre ele que o poeta se eleva, encontrando nas palavras a correspondência, a leveza e a melodia que não foi capaz de metabolizar na rugosidade concreta de uma relação mundana. A poesia, de certo modo, é a continuação do *eros* falhado, da pulsão de vida, por outros meios. Ela tem a sua própria *gramática*, embora talvez não tenha uma sua própria *lógica*, que é mais profunda, porque se inscreve na humanidade do ser humano que é e que, por isso, o transcende, enquanto tal, enquanto poeta. Talvez seja isto que Eliot quer significar quando diz, a propósito de Yeats, que "maturar como poeta, contudo, significa maturar como homem no seu todo" (119), ou a poesia como projecção e sublimação de uma experiência emocional profundamente humana, magmática, pulsional. Isto, mesmo que se considere que a poesia tem como fim ela própria, que obedece exclusivamente à sua gramática, declinando-se internamente. Mas é esta sua inscrição matricial no humano que a torna existencialmente densa e lhe dá uma alta performatividade (com a ajuda da música). Ela é, sim, a continuação, por outros meios, da relação sensorial e anímica do poeta com o mundo, com os outros ou com os deuses. Só assim ele poderá levantar voo, com as suas asas de gigante, de albatroz, sobre o vasto e encrespado mar da vida.

2.

Nietzsche falava, em "A Origem da Tragédia", de uma relação harmoniosa entre o *espírito dionisiaco* e o *espírito apolíneo* na tragédia grega, a mais alta expressão do sublime. Do registo sensível dos estímulos e do seu tratamento racional. Enquanto no ser humano comum, vulgar, a experiência é caótica, irregular, frag-

mentária, no poeta ela acontece unificada numa síntese ordenada. Nessa mesma a que se dá o nome de poesia (2019: 30). E esta é autônoma e específica, e não é, para Eliot, uma *meditação em forma poética*. Aqui está outra distinção que considero importante. A poesia não é um instrumento ao serviço de interesses que lhe sejam estranhos, por mais importantes e sofisticados que sejam. Inscrevendo-se na esfera do pulsional, do emocional, ela vale pelo que é. Recebe estímulos, mas, depois, metaboliza-os poeticamente, dotando-os de uma gramática interna, de uma poética própria. Como ele diz, a poesia procura equivalentes verbais para estados de alma e sentimentos. E a lei não é ditada pela natureza dos estímulos, mas, sim, pelo próprio discurso poético. Os equivalentes verbais têm a sua própria gramática. “A palavra”, diz Calvino, “liga as marcas visíveis à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil ponte de acaso (di fortuna) lançada sobre o vazio” (Calvino, 1988: 74). A palavra como ponte entre o visível e o invisível em estado de levitação sobre um gigantesco vazio.

3.

A poesia tem, por isso, uma consistente autonomia, mas também possui uma densidade talvez superior à das outras artes, mesmo à da música, graças à combinação dos dois elementos estruturais que a compõem, a sonoridade própria dos equivalentes verbais e o sentido, o valor semântico. Vejamos o que Eliot diz, no capítulo “De Poe a Valéry”, sobre a relação entre *sentido* e *sonoridade* na poesia:

“A poesia, de diferentes espécies, pode dizer-se que oscila entre aquela em que a atenção do leitor se dirige primariamente para o *som* e aquela em que se dirige primariamente para o *sentido*. Com a primeira espécie, *o sentido pode apreender-se quase inconscientemente*; com a última espécie – nestes dois extremos – *é o som de cuja ação nós estamos inconscientes*. Todavia, em cada tipo, *som* e *sentido*

devem cooperar; até no poema mais puramente dominado pela *encantação*, não se pode ignorar com impunidade o significado das palavras que os dicionários registam” (2019: 166; *itálicos meus*).

Podemos aqui traduzir som por sonoridade e sonoridade por musicalidade e constatar que Eliot defende a *harmonia entre musicalidade* (rima, toada, melodia) e *sentido*. Ou seja, a poesia incorpora a música como seu elemento natural na mesma proporção da semântica, do significado, do sentido. Esta componente musical confere à poesia um poder de influência sensitiva tal que incide directamente sobre a sua performatividade, o poder de dar às palavras o valor de uma acção, uma sua maior fisicidade, logo, uma maior pregnância sensitiva. Eliot fala de *encantamento poético* na poesia com maior densidade musical, onde a sonoridade domina e, conseqüentemente, onde maior é o apelo sensitivo ou sensorial. Mas mesmo aqui reconhece que não é possível esquecer a dimensão semântica do poema, o sentido. Sem dúvida, mas na minha própria experiência poética, quando tenho de usar uma palavra e decidir sobre a sua maior ou menor adequação ao verso relativamente a outra equivalente, mas não tão pregnante do ponto de vista da sua musicalidade, do seu valor musical, eu opto sempre pela que melhor se adequa à toada do poema. Ainda que ela diminua o valor semântico do próprio verso. Ou seja, dou primazia à sonoridade. É claro que a harmonia é o equilíbrio desejável, mas, no meu entendimento, o poder da poesia deriva mais da musicalidade do que da semântica. Mas também é verdade que Eliot critica Edgar Allan Poe precisamente por também ele dar primazia à métrica, à rimática, à musicalidade. Por exemplo, no caso do uso da palavra “craven” unicamente para rimar com a palavra “Raven”, no poema “The Raven” (2019: 166-167):

“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure
no craven,/ Ghastly grim and *ancient Raven* wandering from the
Nightly shore— / Tell me what thy lordly name is on the Night’s
Plutonian shore!” / Quoth the *Raven* “Nevermore” (*itálicos meus*; Poe, 1845).

A sonoridade é, para mim, decisiva pela sua função performativa, por ser a forma mais eficaz e directa de envolvimento sensitivo, de interpelação, de conversão física do acto poético, de transfiguração sensitiva do que se passa na alma do poeta. O que, todavia, não diminui o valor da semântica. Por outro lado, o momento apolíneo é importante porque é nele que a rugosidade, a aspereza do emocional é espiritualmente lapidada, como as pedras preciosas ou os cristais o são. Diz, Italo Calvino em “Lezioni Americane”:

“Il cristallo, com la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema” (1988: 69).

De literatura falava Calvino, mas tendo presente o que acontece na poesia e, mais concretamente, no exemplo de Paul Valéry (ou do próprio Mallarmé): “la personalità del nostro secolo che meglio ha definito la poesia come una tensione verso l’esattezza” (1988: 66). Mas acrescenta, um pouco à frente, uma ideia que pode resumir de forma extraordinária o que acontece na poesia: “cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi” (1988: 70). *Cristal e chama*, as duas dimensões essenciais que formam a poética, a génese e a forma. *Exactidão, refração e fogo* – os elementos que fazem da poesia uma arte bela e existencialmente densa e intensa.

4.

No capítulo sobre Baudelaire, Eliot diz, referindo-se ao poeta francês:

“Tendo grande génio, não tinha nem a paciência nem a inclinação, tivesse ele tido o poder, para dominar a sua fraqueza; pelo contrário, explorava-a com fins especulativos” (2019: 62).

Palavras que fazem lembrar o que Nietzsche disse dos poetas, em “Para Além do Bem e do Mal”:

“Os poetas são impudentes em relação às suas próprias experiências: eles exploram-nas” (“Die Dichter sind gegen ihre Erlebnis schamlos: sie beuten sie aus” - Aforismo 161; Nietzsche, 1924).

Poderia parecer que o poeta pura e simplesmente instrumentaliza os sentimentos, as relações, como matéria-prima para fazer poesia. Uma *relação de produção* como qualquer outra. Mas não é assim, porque essa relação é sofrida, vivida, experimentada como fracasso, como perda, como naufrágio. Usaria as palavras que Calvino usou em geral para a literatura: “credo che sia una costante antropologica questo nesso *tra levitazione desiderata e privazione sofferta*. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua” (1988: 28; *italico meu*). Privação sofrida - a condição da levitação poética. O *modo de produção poético* é de natureza existencial e está ligado à própria gênese da poesia. Ela nasce de uma perda e como imperativo, como exigência, tendo como destino a redenção. Pecado e redenção, diz Eliot, referindo-se a Baudelaire. E acrescenta, um pouco à frente: Baudelaire “foi um daqueles que têm grande força, mas força meramente para *sofrer*. Não conseguia fugir ao sofrimento e não conseguia transcendê-lo, portanto, *atraía a dor*” (2019: 62). Sim, instalado num permanente desconforto que não conseguia superar. Talvez ele próprio também fosse genuinamente como o poeta a que se refere, em *Les Fleurs du Mal*, no capítulo “O Albatroz”:

“Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l’archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.”

(Baudelaire, 1857-1861)

As suas asas de gigante impedem-no de caminhar. Uma bela figura de estilo, a da referência ao albatroz. O desconforto do poeta em relação à realidade, que o agride (“sur le sol au milieu des huées”), talvez se deva, sim, à dimensão da sua personalidade como poeta, feito, como o albatroz, mais para voar alto do que para responder confortavelmente às asperezas da vida. Talvez o poeta seja mesmo desajeitado no palco da vida. Talvez o seu mundo seja de uma outra dimensão. E, talvez por isso, ele sofra de *acedia*, de uma *melancolia profunda* que o enfraquece e lhe causa uma dor de que não pode libertar-se. A condição de poeta, diria: ele está condenado a viver em estado de “danação”, a única forma de se libertar “do *ennui* da vida moderna”. “L’enfer c’est les autres”, como dizia Sartre em *Huis Clos*? *Pecado*, sim, mas também, ou por isso mesmo, *redenção*. Baudelaire, diz Elliot, “compreendeu que o que realmente importa é o pecado e a redenção”. E a poesia, filha da fraqueza, da dor e da *acedia*, redime. Ela é também filha da nostalgia, é “poésie des départs”, “poésie des salles d’attente”. *Poesia de evasão*, do que não se pode alcançar nas relações pessoais, mas que se pode obter *através* das relações pessoais (2019: 67). Porque através delas, da sua irredutibilidade à vontade do poeta, ele se eleva mais alto, metabolizando-as metaforicamente por um processo de transfiguração fantasmagórica e onírica. A “vocação superior” da “danação” talvez fosse o seu maior poder. E dele, deste poder, resultava o superior exercício da vocação poética (2019: 68).

5.

No capítulo sobre Wordsworth e Coleridge, texto de 1932, Eliot, falando de S. T. Coleridge (1772-1834), faz uma declaração *fatal* para os poetas. Diz ele:

“durante alguns anos fora *visitado pela Musa* (...) e desde então foi um homem *perseguido por fantasmas*; porque seja quem for que alguma vez tenha sido visitado pela Musa é *daí em diante perseguido por fantasmas* (...). “O autor de *Biographia Literaria* era já um ho-

mem destruído. Por vezes, contudo, ser um ‘homem destruído’ é em si uma vocação” (2019: 86-87; *itálicos meus*).

Também aqui não poderia deixar de relembrar o que Franz Kafka disse, numa das *Cartas a Milena*, de Março de 1922, acerca das *cartas*, do *beijo* e, precisamente, dos *fantasmas*:

“Mas *escrever cartas* significa desnudar-se perante os fantasmas, o que eles avidamente esperam. *Beijos escritos não chegam ao seu destino, mas são bebidos pelos fantasmas ao longo do trajeto*. Através deste abundante alimento multiplicam-se, assim, de forma incrível” (*itálicos meus*; “Briefe schreiben aber heisst, sich vor den Gespenstern entbloessen, worauf, sie gierig warten. Geschriebene Kuesse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken. Durch diese reichliche Nahrung vermehren sie sich ja so unerhoert” - Kafka, 1922).

Mas o que são os poemas senão encontros com a musa? Cartas de amor? E o amor não é um mundo de fantasmas que atormenta os seres humanos e muito mais ainda os poetas, por eles perseguidos desde que a musa os visitou? E se há musa há *eros*. Eliot sintoniza plenamente com Kafka e colhe uma das dimensões essenciais da poesia, precisamente a do seu *destino*. Por princípio, os poemas não chegam à musa que os inspira, a que, um dia, visitou o poeta. Dessa visita nasceu o poeta e surgiram os fantasmas. Ou seja, eles surgiram já em ambiente poético e, por isso, alimentam-se e reproduzem-se através da poesia, bebendo os poemas ao longo de um trajeto que tem como destino inalcançável a musa do poético pecado, o invisível, o inalcançável, o que se perdeu. Os fantasmas cumprem a função que o destino lhes reservou. Poeta e fantasmas, todos eles filhos do encantamento da musa. Pecado mortal. Como se ela fosse a fonte inesgotável da fantasia e da viagem e, ao mesmo tempo, o seu trágico destino. E é isso que, de algum modo, “destrói” o poeta, porque não vê as suas cartas de poético amor chegarem ao destino. Mas é esse precisa-

mente o seu destino, serem os poemas bebidos pelos fantasmas ao longo do seu percurso, naufragarem durante a viagem. Sim, e até pode ser que Giacomo Leopardi, no poema “L’Infinito”, tenha visto “dolcezza” neste naufragar: “e il naufragar m’è dolce in questo mare”. A doçura que a melodia do poema transmite mesmo quando se trata de “experiências de angústia”, como diz Calvino (1988: 62-63), de naufrágio, de perda, de fracasso, de impossibilidade. A poesia é filha da melancolia, da nostalgia e da impossibilidade, por perda irreparável ou por fracasso.

6.

Na introdução a “The Waste Land”, é referida uma curiosa declaração de Eliot numa entrevista que deu sobre este seu poema e sobre as intenções que tinha ao escrevê-lo:

“Eu sei lá o que é que ‘intenção’ quer dizer! Uma pessoa quer é ver-se livre de alguma coisa que lhe pesa no peito. Não sabemos que coisa nos pesa no peito antes de a conseguirmos tirar de lá” (Eliot, 2016: 65).

Também se pode ler nesta introdução o seguinte: “a crítica foi incapaz, ao longo de muitos anos, de ver em *The Waste Land* a expressão de um profundo conflito subjectivo que, contextualizando-se na crise psicológica vivida por Eliot no período em que escreveu o poema, foi neste elevado à representação artística do confronto entre a grandeza das aspirações da alma e a prosaica mediocridade do mundo” (Eliot, 2016: 66). Aqui está. De uma coisa tinha Eliot a certeza: queria libertar-se do que lhe pesava no peito, sendo certo que só essa libertação lhe poderia identificar a natureza dessa opressão. A *verbalização poética* como efeito reparador e redentor porque traz à consciência o que o oprime, o que o faz infeliz. Não estamos no mundo dos confesionários, para o pecado, nem no divã psicanalítico, para acesso ao que está para além da consciência, mas, sim, numa arte que liberta e redi-

me. Uma dialéctica virtuosa entre a mediocridade do mundo e a grandeza de alma que ganha corpo no discurso poético, embora, que se saiba, Eliot passasse, de facto, nesses tempos, por uma grave depressão psicológica (que, de resto, teve de ser tratada por meios médicos). Na verdade, não importa que essa “depressão” seja psicológica ou existencial, ou até mesmo metafísica. O que importa verdadeiramente é o sentimento de impossibilidade que agita o poeta e o seu desejo de caminhar sobre uma ponte de palavras levantada sobre um imenso vazio e que une o visível e o invisível, o sensível e o desejo de sobre ele levitar.

7.

Estes são, no meu entendimento, aspectos com que uma reflexão sobre a arte poética tem necessariamente de se confrontar. E fazê-lo com poetas que reflectiram sobre a sua própria arte e, neste caso, com alguém considerado também, além de grande poeta, um grande crítico literário, laureado com o Prémio Nobel, em 1948, é não só reconfortante para quem lida diariamente com esta difícil e delicada arte, mas também tecnicamente muito útil para o próprio exercício poético. É claro que se trata de duas dimensões muito diferentes, mas de algum modo tem razão Edgar Allan Poe quando valoriza mais, na sua *Poética*, as reflexões dos próprios poetas sobre a arte que praticam do que as reflexões dos que, não a praticando, sobre ela se debruçam.

NOTA (LATERAL) SOBRE T. S. ELIOT

Para um enquadramento ideológico e político do Nobel Thomas S. Eliot (as suas idiossincrasias sobre os negros, os hebreus e as mulheres) veja-se o pequeno e interessante ensaio do Professor Dario Calimano, Full Professor da Universidade Ca’ Foscari, de Veneza: “Le Oscenità di T. S. Eliot” (Calimano, s/d).