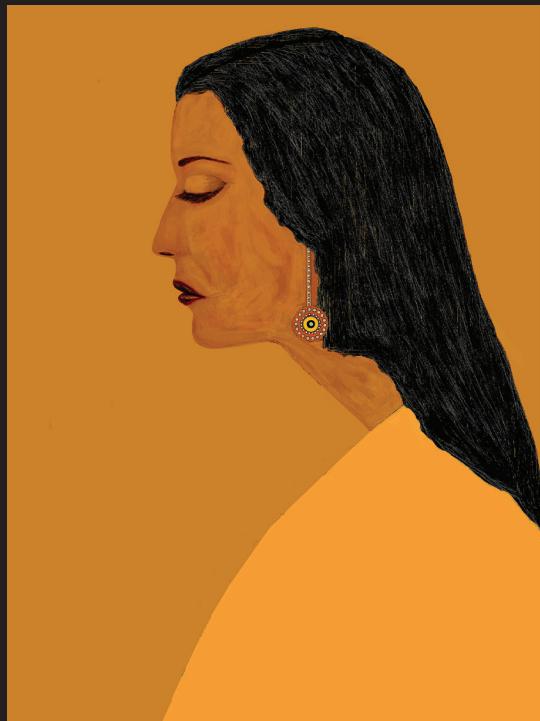


João de Almeida Santos

A DOR E O SUBLIME



Ensaios 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
Coleção	Particular
Impressão e Acabamento	Gráfica Manuel Barbosa & Filhos, Lda.
Paginação	João Paulo Fidalgo
ISBN	978-989-33-4551-1
Depósito legal	518191/23
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: acazarujinha@gmail.com

© 2023 • O conteúdo deste livro não pode ser reproduzido nem transmitido, no seu todo ou em parte, por qualquer processo electrónico, mecânico, de fotocópia, de gravação ou outros sem prévia autorização.

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

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 Ensaios 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 inteiros, 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 *infável*, 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 *infável* 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 fisi-cidade. 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 *génese da arte* – um imperativo, uma exigência existencial que leva o artista a criar. Não um “amusement”, um sofisticado jogo de palavras ou um exercício académico, 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 sofisticação da *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 & 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 Dore 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 génesis 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 infesta 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 dioníaco* 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 autónoma 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 ação, 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, consequentemente, 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, refracção 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 Erlebnisse 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; itálico meu). Privação sofrida - a condição da levitação poética. O *modo de produção poético* é de natureza existencial e está ligado à própria génesis 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 trajecto*. 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 trajecto 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 opõe, o que o faz infeliz. Não estamos no mundo dos confessionários, 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).

A CRIAÇÃO RÍTMICA DA BELEZA

Edgar Allan Poe

Há uma passagem no livro *Poética*, de Edgar Allan Poe (Poe, 1848-1850; e Poe 2016), acerca do que ele entende por *Poesia* e que diz o seguinte:

“De modo breve, definiria a Poesia de palavras como *The Rhythical Creation of Beauty*. O seu único árbitro é o Gosto. Com o Intelecto ou com a Consciência só tem relações colaterais. A não ser incidentalmente, não tem qualquer relação com o Dever ou com a Verdade” (1948-1950: 343; 2016: 155).

Sim, *poesia de palavras*, com palavras, porque o *sentimento poético* pode manifestar-se, desenvolver-se por outros meios: pela pintura, pela escultura, pela arquitectura ou pela dança, mas sobretudo pela música (1848-1840: 342; 2016:154). A música com lugar de destaque na expressão estética do *sentimento poético*. É verdade.

1.

“Criação rítmica da beleza”, diz Poe da poesia. Ela não se confunde, pois, com *o dever* ou com *a verdade*. Não é, portanto, só o *amor* que está *para além do bem e do mal*, como diria Nietzsche, mas também a poesia. E não só para além da moral. Também para além da esfera cognitiva, da verdade. Afinal, não tem a poesia no amor o seu alimento primordial, estando-lhe profundamente ligada? Diz Poe:

“O amor, pelo contrário, o amor, o verdadeiro, o divino Eros (...) é sem dúvida o mais puro e o mais verdadeiro de todos os temas poéticos” (1848-1840: 366; 2016: 190).

O amor e a poesia – afinidades electivas, sem margem para qualquer dúvida. A centralidade do amor na poesia, que arrasta outra centralidade que lhe está profundamente associada: a da dor e a da melancolia, melhor, a da *dor melancólica*. É ele que o diz:

“Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the tone of its highest manifestation – and all experience has shown that *this tone is one of sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably *excites the sensitive soul to tears*. *Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones*” (1848-1850: 375; 2016: 40; itálicos meus).

Sim, *a beleza excita a alma até às lágrimas*, suscita tristeza, melancolia, dor. Arrasa, tal como o amor autêntico, porque toca o mais profundo do que na alma acontece. E é aqui que a poesia sobre-tudo navega, nas águas profundas da *melancolia*, para, depois, se elevar ao *sublime* e, assim, sintonizar com as almas sensíveis que a partilham. A poesia, sim, e a música, também. Mas é verdade que o *sentimento poético* também é expresso pelas outras artes, pois o seu objecto é a beleza. E as vias da beleza, não sendo infinitas, são muitas. Mas a maior afinidade, a maior proximidade, a maior cumplicidade encontram-se na música, que faz parte dela. Vejamos o que diz Poe:

“A música, quando combinada com uma ideia aprazível, é poesia; a música, sem a ideia, é apenas música; a ideia, sem a música, é prosa por causa da sua própria qualidade de definição” (2016: 27). “Na construção do verso a melodia nunca deveria ser deixada longe da vista” (2016: 63); “na união da Poesia com a Música, no seu sentido popular, encontramos o campo mais vasto para o desenvolvimento poético” (1848-1850: 342-343; 2016: 155).

E a mim parece que o forte *poder performativo* da poesia passa necessariamente pela música, se é verdade que, como diz Poe, “os sentimentos são subjugados pelos sentidos” (2016: 73). Na verdade, a música talvez seja a arte que mais directamente interpela os sentidos, os excita, os arrebata, trazendo até si todos os tipos de sentimentos, claro, não para os subjugar, no sentido literal, mas para lhes dar voz no corpo e na alma dos que a fruem:

“E assim, quando pela Poesia, ou pela música, o mais arrebatador de todos os modos poéticos, nos encontramos desfeitos em lágrimas, então choramos, não (...) por um excesso de prazer, mas por uma certa dor petulante, impaciente perante a nossa inabilidade em agarrarmos, agora, aqui, na terra, de uma vez e para sempre, essas alegrias divinas e arrebatadoras, das quais, através do poema, ou através da música, alcançamos apenas breves e indeterminados vislumbres” (1848-1850: 341-342; 2016: 154).

Música e poesia, duas artes que, conjugadas, podem ser a mais elevada expressão, e com máxima performatividade, da *beleza sensível*. Elas, em situação de dor e de choro, de melancolia, permitem-nos aceder ao divino e ao arrebatador, embora de forma breve e insuficiente. O absoluto não está ao alcance do ser humano. Sim, claro, mas, a haver uma aproximação, ela acontece sobretudo através da poesia e da música.

2.

A incorporação da música, com a rítmica e a melodia, no interior da poesia torna-a mais poderosa porque pode atingir com maior eficácia os sentidos, como estímulo físico, sonoro, transportando consigo a ideia, a semântica, o sentido. Este encontro faz dela uma arte peculiar, poderosa, capaz de atingir algo que parece ser impossível alcançar porque aparentemente paradoxal: a *universalidade sensível*. Quando o estímulo estético é enviado, impulsionado pela pulsão primordial e reconfigurado pela poesia, para o *espaço*

poético e provoca no receptor individual as sensações que estão inscritas, como mensagem, no poema, quer na dimensão sonora e sensitiva quer na dimensão semântica, como significado, fica declarado o valor universal do discurso poético. Na partilha é possível confirmar a universalidade daquilo que só pode ser sentido singularmente. Para isso, a musicalidade colabora de forma determinante, transportando, expandindo e intensificando ao mesmo tempo o conteúdo semântico. Não é uma ficção, a *universalidade da beleza sensível*. Ela confirma-se na partilha e na inscrição sensitiva de uma mesma mensagem estética... universal.

3.

Diz Edgar Allan Poe que a *poesia* é estranha à *verdade* e à *moral*, sendo seu único fim a *beleza*. Não é uma novidade, pois já Kant o dissera e o teorizara na Crítica do Juízo, ou da Faculdade de Julgar, aquela em que Kant analisa o juízo estético. E, glosando Nietzsche, até poderíamos dizer que *a poesia está para além do bem, do mal e da verdade*. Alguns aforismos de Nietzsche indirectamente também nos dão conta desse universo em que se move a poesia. Por exemplo, este: “os poetas não têm pudor das suas aventuras; eles exploram-nas – “die Dichter sind gegen ihre Erlebnisse schamlos: sie beuten sie aus” (Aforismo 161, Nietzsche, 1924). Eles, os poetas, servem-se delas, das suas experiências, para irem mais longe e não para as degradarem, as fustigarem com o poder da palavra. Vêm cair sobre eles uma profunda melancolia, para depois se elevarem ao sublime. Não se trata, pois, de um uso instrumental das suas experiências de vida, experiências que não procuram (isso é certo) como mera matéria-prima para o seu exercício poético, mas como experiências que fazem parte da sua própria vida, algo que lhes sobrou de uma vida vivida com suficiente intensidade para permanecer na memória, tantas vezes como melancolia, como dor, como sentimento sofrido de perda, de inacabado, de imperfeito. E daqui partem poeticamente para elevar essas experiências ao plano universal da *beleza sensível*. E

é verdade que também não se trata de descrever o que viveram e sentiram. Não. Do que se trata é de uma sua livre recriação, de uma “rítmica da beleza” construída com o que foi vivido de forma única. O modo de resolver o que não foi resolvido, acabado, completado. Quando Michelangelo Buonarroti, no livro da Yourcenar (*Le Temps ce grand Sculpteur* – Yourcenar, 2020), se dirige a Gherardo Perini, o seu amante, diz-lhe que irá recriar o que nele outros já não conseguirão ver e, por isso, ele tornar-se-á (na sua obra) mais belo do que ele próprio. Não sei se falava da poesia (ele era também poeta), de pintura ou de escultura. O que sei é que um artista desta dimensão só poderia oferecer o sublime poético fosse através de que meio fosse, como diz Poe. Mas também aqui o choro, a dor, a melancolia têm o seu lugar. Michelangelo diz a Gherardo que os amigos só podem ser imortalizados se partirem enquanto ainda for possível chorá-los. Ou seja, desde que fique com o criador um melancólico sentimento de perda, de algo que ficou incompleto e que a arte completará, recriando-o.

4.

A arte tem sempre referentes, centrados no artista ou exteriores, mas quando eles são recriados nunca é na mesma dimensão, como retrato, fotografia, descrição, porque existe a *mediação estética* executada com as categorias da arte, com a linguagem e a gramática da arte. A arte não é a reprodução do real, não só porque transporta consigo a subjectividade activa do artista, mas também porque os instrumentos da reconstrução obedecem a uma gramática autónoma que só tem um fim: *o da beleza sensível*. A substância, a matéria-prima estará lá, a pulsão que o move é alimentada por uma relação originária intensa, mas o voo é apolíneo e o resultado é algo menos contingente do que o referente que possa ter-lhe servido de estímulo. É por isso que a arte não responde às exigências da moral nem às da verdade, porque responde essencialmente a si própria, aos seus critérios. Porque é, digamos, autopoética.

Há nisto, evidentemente, uma conjugação entre uma pulsão originária que é propulsora da arte e uma gramática e uma instrução próprias que são exteriores ao estímulo e que estão inscritas numa transtemporalidade e numa intertextualidade que lhes preexiste, por exemplo, como história do gosto e da arte ou como tecnologia estética que evoluiu no tempo.

Poe fala do *Princípio Poético* que se manifesta como *excitação que eleva a alma*: “an elevating excitement of the soul” (1848-1850: 365; 2016: 190). A alma, sempre a alma que a poesia eleva, em *voõ apolíneo*, a uma dimensão espiritual inscrita num registo sensível precisamente como *beleza sensível*, mas partilhada universalmente como experiência singular. É aquilo a que Kant chamou, na *Crítica do Juízo*, a *universalidade subjectiva* na *contemplação desinteressada* da beleza, mediante acordo entre a *imaginação* e o *intelecto*. Ou seja, mediante o *jogo de faculdades* próprio da *contemplação desinteressada da beleza*, esfera bem distinta da esfera moral ou da esfera cognitiva. E é aqui que estamos, no universo da beleza que a poesia e a música procuram atingir com o olhar sempre apontado ao desejo de partilha universal.

O BELO E A FELICIDADE

Charles Baudelaire

Falar de Edgar Allan Poe e de Thomas S. Eliot sem falar de Charles Baudelaire (1821-1867) seria certamente uma grave falha, dada a sua ligação a Poe, o reconhecimento de Eliot, a importância do poeta e a influência que ele exerceu sobre a melhor poesia francesa e europeia, sobretudo através dessa magnífica obra “Les Fleurs du Mal”. Por isso lhe dedico este capítulo.

1.

Em “L’Art Romantique” (Baudelaire, 1925), Baudelaire cita a frase de Stendhal que serve de inspiração ao título deste capítulo: “Le Beau n'est que la promesse du bonheur” (1925: 53). Ideia que ele concretiza mais à frente, à sua maneira, do seguinte modo:

“Assim, o princípio da poesia é, estrita e simplesmente, a aspiração humana a uma Beleza superior, e a manifestação deste princípio reside num *entusiasmo*, num *rapto (enlèvement) da alma*” (1925: 162; itálico meu).

O belo como felicidade: elevação, levitação da alma nas regiões sobrenaturais da poesia. Sim, de novo a poesia como acolhimento e redenção. Rapto da alma para o mundo inspirado da criação.

Ou, melhor, ainda:

“É um dos privilégios prodigiosos da arte que o horrível, esteticamente expresso, se torne beleza, que a *dor* ritmada e cadenciada encha o espírito de uma *alegria calma*” (1925: 172).

Dor ritmada e cadenciada pela poesia: *alegria calma*, diz Baudelaire, quando a arte, accionando e dando forma à “sensibilidade da imaginação”, subtrai o ser humano ao horrível e à dor. Uma espécie de poder terapêutico da poesia, de poder salvífico, redentor. Não propriamente de *salvação*, por fuga do real, tão criticada por Cioran:

“O erro de todas as doutrinas da salvação é suprimir a poesia, atmosfera do inacabado. O poeta traír-se-ia se aspirasse a salvar-se: a salvação é a morte do canto, a negação da arte e do espírito” (2022: 40).

Não, do que se trata, na verdade, é de uma *metabolização poética* dos sentimentos que o ser humano experimenta, de *Erlebnis*. Transfiguração poética da experiência. O poeta não foge do real, incorpora-o, transfigurando-o e metabolizando-o. Só assim pode “neutralizar” a dor, transformá-la em “*alegria calma*”.

É este um dos princípios e também uma das consequências da arte, daquela que, não tendo um fim exterior a si (“la poésie... n'a pas d'autre but qu'elle même”; ou “tout art doit se suffire a lui-même”, 1925: 157 e 129), se propõe como a mais alta e sublime aspiração humana - a contemplação do belo como “promessa de felicidade”, como elevação, levitação. Uma felicidade tranquila, calma. Leveza anímica, prazer espiritual. Sim, essa mesma que incorpora e transfigura pulsões e sentimentos numa metabolização espiritual profunda com alto poder performativo e com poder redentor. O contrário do que resulta do “humor demonstrativo”, da ciência, por exemplo, que procura a verdade, mas que afasta “os diamantes e as flores da Musa” (1925: 158) e que, por isso, é absolutamente o contrário do humor poético. A própria

indústria e o progresso que lhe está associado também se revelam ser “inimigos despóticos de toda a poesia”. Ou seja, quando o conforto físico e a instalação material tendem a enfraquecer os sentidos e a desvalorizar a procura do conforto interior, através da contemplação. A trepidação ruidosa das massas urbanas (a Paris de Baudelaire) que engole o silêncio e a contemplação. O progresso industrial acelera o tempo e a velocidade e tende a “cegar” os sentidos. E, por isso, a quem diz que “nada do que é humano me é estranho” Baudelaire responde que “je me suis imposé de hauts devoirs, que *quidquid humani a me alienum puto*. Ma fonction est extra-humaine!”; ou, então, “é, pois, para evitar o espectáculo desolador da vossa demência e da vossa crueldade que o meu olhar permanece obstinadamente virado para a Musa imaculada” (1925: 179-180). A procura interior que eu persigo, diz, sintoniza com os “puros Desejos”, as “graciosas Melancolias” e os “nobres Desesperos” que habitam “as regiões sobrenaturais da Poesia” (1925: 160). Desejo, melancolia, desespero – os sentimentos que, ritmados e cadenciados, habitam o universo purificado da poesia baudelaíriana.

2.

Mas vejamos a afirmação de que o princípio da poesia reside no *entusiasmo*, num *rapto da alma*. Podendo parecer banal, a ideia de *entusiasmo* tem raízes profundas na história da poesia. Até pela sua etimologia: *enthousiasmós*, palavra grega que deriva de *enthousiásdō*, que significa *estar em êxtase (inspirado)* e cuja raiz está na palavra grega *éntheos*, que alude a inspiração divina. O filósofo italiano Benedetto Croce, em *Storia dell'estetica per saggi*, no capítulo sobre Racine, refere os quatro elementos que o poeta francês encontra na composição poética: a *versificação*, a *imitação*, a *ficção/fingimento* e o *entusiasmo*. Sendo certo que, além da versificação e da ficção/fingimento, a ideia de imitação já vem da antiguidade como ideia central, ou seja, a poesia imita em palavras e sonoridade, numa autêntica “sorcellerie évocatoire”, os sentimentos

humanos, o *entusiasmo*, que também afunda as suas raízes na história da poesia, é, todavia, dos quatro, aquele que Racine mais valoriza (Croce, 1967: 92-93). Vejamos o que o próprio diz sobre o *entusiasmo*:

“le caractère qui n'est propre que à elle et qui la distingue essentiellement de la prose”; (...) “Aussi les vers qui sont le fruit de cet *enthousiasme* ont une beauté dont celle de la prose n'approche jamais”; (...) “Voilà ce que Platon et Cicéron ont appelé *fureur* et *inspiration divine*, et ce que nous appelons *enthousiasme* et *verve*” (ítálicos meus).

(Racine, 1808: 177-78)

Estamos, pois, a falar, também em Baudelaire, de uma dimensão essencial da poesia, a do *entusiasmo*, que mobiliza a “sensibilidade da imaginação” e que permite distinguir o que é do foro poético e o que não lhe pertence. “Há na palavra, no verbo”, diz Baudelaire, referindo-se naturalmente à poesia, “algo de sagrado que nos proíbe de fazer um jogo de azar. Manejar habilmente uma língua é praticar uma espécie de *feitiçaria evocatória*” (1925: 165; itálico meu). *Feitiçaria evocatória*, a única que pode aceder ao mistério da vida. Sobretudo a da poesia. É do foro poético o que diz respeito ao “mistério da vida”. É o que ele reconhece na poesia de Victor Hugo. Baudelaire diz que ele vê o *mistério* em todo o lado e que daí deriva o sentimento de “effroi”, de medo, de pavor. Esse *mistério* que Baudelaire também reconhece na pintura do grande Delacroix, sobre o qual escreve textos admiráveis: “c'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme” (1925: 5). Numa palavra, o mundo do sonho e da fantasia. O mundo da levitação pela arte. Dimensões fundamentais inscritas na ideia de belo, que, para Baudelaire, contém, sim, um *elemento eterno*, mas também um *elemento relativo*, que não se deve suprimir para não cair na beleza abstracta e indefinível. Numa palavra, uma composição equivalente à própria *dualidade do ser humano* (1925: 52-53; 66-67), corpo e alma. O próprio Paul

Valéry, no célebre texto *Situation de Baudelaire*, reconhece que, nos melhores versos de Baudelaire, há “une combinaison de chair et d'esprit, un mélange de solennité, de chaleur e d'amertume, d'éternité et d'intimité, une alliance rarissime de la volonté avec l'harmonie” (1924: 26). Sim, uma combinação feliz de *elementos pulsionais e sentimentais* com *elementos espirituais*, essa dualidade: carne e espírito; solenidade, calor e amargura; eternidade e intimidade; vontade e harmonia. É na *composição* destas características contingentes e universais que se revela a poesia, dando vida, segundo Valéry, a um ser mais puro, mais poderoso, mais profundo, mais intenso, mais elegante e mais feliz do que qualquer ser humano concreto. “Gherardo, maintenant tu es plus beau que toi-même” (Yourcenar/Michelangelo). Tudo numa linha melódica admiravelmente pura e uma sonoridade sustentada que distinguem a voz poética de todas as vozes prosaicas (1924: 28).

3.

Valéry reconhece o que todos reconhecem como factores determinantes na poesia de Baudelaire: 1) a influência decisiva de Edgar Allan Poe, através da assunção consciente e interior daquele que é conhecido como o *princípio poético* de Poe, a sua teoria da composição, a fusão entre *mística* e *exactidão matemática*, que conduziu a uma poesia no seu estado puro. A obra *Les Fleurs du Mal*, para Paul Valéry, terá sido construída em conformidade plena com os “préceptes de Poe” - “tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite” (1924: 24); Por exemplo, no poema “Le Balcon” (transcrevo somente os primeiros dez versos):

“Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
 Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!
 Tu te rappelleras la beauté des caresses,
 La douceur du foyer et le charme des soirs,
 Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!”

“Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.
Que ton sein m’était doux! que ton cœur m’était bon!
Nous avons dit souvent d’impérissables choses
Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon.”

(Baudelaire, 2003: XXXVI, pág. 57)

Poe foi reconhecidamente a maior influência que Baudelaire conheceu enquanto poeta e este retribuiu-lhe propondo o seu pensamento ao futuro (1924: 20); 2) a diferenciação estética relativamente aos poetas seus contemporâneos e já consagrados, Lamartine, Hugo, Musset, Vigny, a todos aqueles que partilharam entre si “les provinces les plus fleuries du domaine poétique” - “je ferai donc AUTRE CHOSE”, afirmou Baudelaire. “Sa raison d’état”, diria Valéry (1924: 9). Estavam, assim, lançadas as bases para *uma nova poética* que haveria de dar importantes frutos, enquanto tal, mas também no plano dos seus efeitos no mundo dos grandes artífices da poesia: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Gabriele d’Annunzio.

4.

É este o terreno da poesia, não o da submissão ao conforto físico ou aos sentimentos demolidores da alma, os que a impedem de se manifestar como levitação espiritual, dominando-a e impedindo-a de se exprimir no território do *sublime*. Por exemplo, a violência da paixão, essa “bebedeira do coração”. Isso não, pois se é verdade que é no coração que reside a paixão, “só a imaginação contém a poesia” (1925: 160-161). É na imaginação que ela reside. Existe no belo uma parte relativa, contingente, certamente, tal como na própria estrutura do ser humano. Sim, existe, mas Baudelaire reconhece que a sensibilidade que resulta da *turbulência do coração* “não é absolutamente favorável ao trabalho poético, podendo mesmo prejudicá-lo”. Pelo contrário, “a sensibilidade

da imaginação sabe escolher, julgar, comparar, fruir isto, procurar aquilo, rapidamente, espontaneamente. É desta sensibilidade, a que se chama geralmente *Gosto*, que nós retiramos o poder de evitar o *mal* e procurar o *bem* em matéria poética” (1925: 162-63).

Há aqui uma importante distinção que se torna necessário esclarecer, pois pode parecer que a poesia é estranha aos sentimentos. Estes cegá-la-iam, impedindo-a de se exprimir superiormente. Certamente, quando acontece uma turbulência passional ela pode inibir aquela distância, aquele intervalo a partir do qual a alma se eleva, levita nesse território “sobrenatural” onde vive a poesia. É como se se tratasse do domínio avassalador de uma pulsão que cega e esmaga a própria sensibilidade, tornando impossível a sua conversão em linguagem poética, que requer distância, não um turbilhão de ondas emocionais que tudo leva à frente e esmaga. A poesia alimenta-se, não desta turbulência incontrolável, mas do sentimento de perda, de ausência, de relação interrompida com o real, de fracasso, de impossibilidade ou, para o dizer com Baudelaire, de desejo, de melancolia, de desespero. Ou, ainda, de nostalgia. Como diz Eliot, referindo-se precisamente a Baudelaire, ele explorava a sua própria fraqueza com fins especulativos, coincidindo nisto com Nietzsche: os poetas são impudentes em relação às suas próprias experiências: eles exploram-nas. A um “éclair” segue-se “la nuit” e a essa o belo poema “A une passante”. O clarão que o ilumina, o estremece e o cativa transforma-se, passado o “choc” e a escuridão da *perda*, em canto sublime (como veremos mais à frente). Verifica-se, pois, primeiro, o *estremecimento* provocado pelo *clarão* e, depois, a *noite*, a ausência, a melancolia, uma distância sofrida, sim, entre o poeta e a realidade com que se confronta (já) remotamente, possibilitando essa colocação *em intervalo* que lhe permite observar-se na sua relação vivida com o mundo, ou *Erlebnis*, e, depois, o *canto redentor*. Regresso sempre a essa fórmula fantástica do Calvino: *privação sofrida, levitação desejada*. Certeira, também em Baudelaire. Portanto, é necessário que seja possível levitar e não ficar esmagado pelo peso insustentável

de uma pulsão destruidora e inibidora da distância. Falarei aqui, a propósito de Pessoa e de Hermann Hesse, da *recusa*. Recusa consciente como condição da *levitação por desejo*. Levitação para essas “régions surnaturelles de la poésie” (1925: 160), onde acontecem os *puros Desejos*, as *graciosas Melancolias* e os *nobres Desesperos*. É para aí que Baudelaire voa, com a imaginação poética.

5.

Falando de Victor Hugo, Baudelaire, que o admirava, afirma que “a contemplação sugestiva do céu ocupa um lugar imenso e dominante nas últimas obras do poeta”. Contemplação do céu, nessa caminhada sugestiva da poesia:

“La contemplation suggestive du ciel occupe une place immense et dominante dans les derniers ouvrages du poète. Quel que soit le sujet traité, le ciel le domine et le surplombe comme une coupole immuable d'où plane le mystère avec la lumière, où le mystère scintille, où le mystère invite la rêverie curieuse, d'où le mystère repousse la pensée découragée” (1925: 312).

Uma imensidão misteriosa e sedutora, esse céu que Baudelaire refere, falando de Victor Hugo: o céu como cúpula imutável que domina e pende sobre o discurso poético e da qual emerge o mistério com luz, onde o mistério brilha, convida ao sonho e recusa o pensamento do desalento. E por isso é legítimo que o poeta “se abandone a todos os sonhos sugeridos pelo espectáculo infinito da vida sobre a terra e nos céus. Assim, ele traduz numa linguagem magnífica as conjecturas eternas da curiosidade humana” (1925: 314). É este o universo da poesia que ele, inspirado pelo poeta Victor Hugo, também assume, embora numa poética que, como reconhece Valéry (“Baudelaire a recherché ce que Hugo n'avait pas fait”, 1924: 12), se diferencia da poesia daquele e da dos seus outros contemporâneos. Valéry chega, timidamente, a sugerir a ideia de complemento, referindo-se à poesia de Baudelaire.

laire relativamente à de Victor Hugo. O universo do mistério, da luz e do sonho, ancorados na abóbada celeste da catedral poética, é, de qualquer modo, uma fascinante formulação que cabe bem em qualquer poética. E, naturalmente, na sua.

6.

Mas nem só de céu ou de puros desejos vive a poesia de Baudelaire (nem a sua complicada vida pessoal e familiar tornaria isso possível). Ele dialoga com Paris e alimenta a sua poesia também da grande cidade e da multidão ruidosa que a povoa. Vejamos, pois, o que, a este propósito, diz Walter Benjamin no seus escritos sobre Baudelaire:

“O engenho de Baudelaire, alimentado de melancolia, é um engenho alegórico. Pela primeira vez, em Baudelaire, Paris torna-se objecto de poesia lírica. Esta poesia não é arte local ou de género; o olhar do alegórico, que atinge a cidade, é o olhar de um estranho. É o olhar do *flâneur*, cujo modo de viver envolve ainda de uma aura conciliadora aquele futuro desconsolado do habitante da grande cidade. O *flâneur* está ainda nos limiares, seja da grande cidade seja da burguesia. Uma e a outra ainda não o esmagaram. Ele não se sente à vontade em nenhuma das duas; e procura um refúgio na multidão. (...) A multidão é o véu através do qual a cidade bem conhecida aparece ao *flâneur* como fantasmagoria” (Benjamin, 1962: 155).

Aqui, Baudelaire recolhe a influência de Edgar Allan Poe, do qual traduzira um conto intitulado *O Homem da Multidão*. Benjamin não concorda com o paralelismo que possa existir entre este homem londrino e o *flâneur* parisiense, bem diferentes, de tão diferentes serem as duas cidades, mas não deixa de demonstrar a *centralidade invisível* da multidão num famoso soneto de *Les Fleurs du Mal*, “A Une Passante” (1962: 103), e a influência que ela tem na sua poesia:

“La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!”

(Baudelaire, 2003: XCIII, pág. 131)

A multidão ensurdecadora da cidade que logo parece engolir inapelavelmente tudo aquilo que emerge fugazmente da sua vasta e confusa superfície ondulante é a fantasmagoria que o alimenta e o leva ao estado melancólico, depois do desespero pelo desejo puro incumprido, o dessa mulher que só encontrará na eternidade, a do canto sublime, aqui, neste poema. Num texto que, há algum tempo, publiquei falava do “estremecimento” como energia-choque propulsora do voo poético. Aqui, Walter Benjamin fala de “choc” neste encontro do olhar envolvente, e até comprometido, do sujeito poético com a figura de uma mulher que passa na multidão ruidosa e subitamente desaparece, frustrando um eventual amor (“Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais”). A multidão engolira essa mulher “agile et noble”, essa “fugitive beauté” que o fizera renascer talvez mesmo para o amor. O “choc”: “un éclair... puis la nuit”. “Um amor não tanto ao primei-

ro, quanto ao último olhar”, como diz certeiramente Benjamin. Último porque foi esse que ficou e deu lugar ao lamento poético. Uma “catástrofe”. Uma perda. Ausência inexplicável perante tal estremecimento. Um estremecimento convulsivo do seu corpo e da sua alma perante um “clarão” que quase o encandeia e, de repente, a “noite”, o fim, a ausência que viria dar lugar ao poema do desejo, da melancolia ou até mesmo do desespero. Quem nunca experimentou o fulgor cativante de um olhar tão fugaz e tão intenso como este? Sim, mas, porque o clarão aqui dará lugar ao canto, torna-se libertador e redentor esse voo para as “regiões sobrenaturais da poesia”, onde habitam esses sentimentos já depurados do duro embate com a rugosidade e a aspereza implacável do real. Talvez se trate mesmo de um processo de *metabolização poética* do fracassado encontro e, por isso, de uma superior forma de resolução dessa “experiência vivida” a partir de um intenso e comprometido olhar.

A força da poesia de Baudelaire vê-se bem na difusão que ela teve e nos ilustres discípulos que interiorizaram a sua poética, mas vê-se também na leveza e na musicalidade com que assume essas linhas essenciais de fractura que separam a grande poesia de toda a outra. Apetece-me terminar com uma inocente provocação, usando o que ele próprio disse, em “L’Art Romantique”: “Ceux qui ne sont pas poètes ne comprennent pas ces choses” (1925: 304). Será mesmo assim?

A POÉTICA DO FRACASSO

Emil Cioran

Lembram-se do que disse Nietzsche acerca dos *ideais*, a que ele chamava *ídolos* (“ídola”), em *Ecce Homo?* Pois Emil Cioran (1911-1995) não lhe fica atrás. Vejam o que ele diz na sua bela e disruptiva obra de 1949, *Précis de Décomposition* (Cioran, 2022: 13):

“Basta-me ouvir alguém falar de ideal, de futuro, de filosofia, ouvi-lo dizer ‘nós’ com uma inflexão de segurança, invocar ‘os outros’, e considerar-se o intérprete deles, para que o considere meu inimigo”.

1.

Claro, lembremo-nos logo de Nietzsche, da “mentira do ideal”, dessa “maldição sobre a realidade” que ele sempre quis abater como se isso fosse a missão da sua vida. Mas também nos lembremos de certos políticos e da proclamação retórica da grandiosidade dos ideais que supostamente guiam a sua (falhada) acção. Ou dos padres: “Faz o que eu digo, não o que eu faço. No que digo estão os ideais e a salvação das almas, no que faço está a reles realidade, a vida, a tentação, o vício, o pecado, a que, pobre mortal, também eu não sou imune”. Sim, sim, pode ser, mas a perspectiva de Cioran é bem mais profunda, vai bem mais lá ao fundo da existência humana. A sua é uma *posição ontológica*, uma visão comprometida de quem fala da *impura realidade* (“só a impureza é sinal de realidade” – 2022: 32) e não foge para as *nuvens brancas e celestiais dos ideais ou da fé*. E também não foge, insisto, já não digo para a retórica política, como se compreende, mas para a própria filosofia, esse reino da

decadência anunciada. Diz ele que “só começamos a viver depois da filosofia, sobre as suas ruínas” (2022: 63). Sobre as suas ruínas, sim: o caos mundano e frágil dos sentidos e das erráticas pulsões atrás das quais corre a poesia. “Além do mais,” diz, “a filosofia – inquietude impessoal, refúgio junto de ideias anémicas – é o recurso de todos aqueles que se esquivam à exuberância corruptora da vida” (2022: 62). Se não erro, era esse mesmo “triunfante” racionalismo filosófico que Nietzsche também execrava. Essa anemia que é preciso combater com a poesia para que o sangue se revitalize – no poeta e em quem o acompanha para, com ele, melhor se afundar na vida e nos seus pântanos sensoriais. Nos ideais, dizem por aí, encontramos a salvação. E os ideais, além de celestiais, também habitam a casa da filosofia, esse *reino da anemia*. Pois é, mas estes são mundos pouco humanos, ou mesmo inumanos, porque a vida é infelicidade e “todos os seres humanos são infelizes”, embora poucos saibam que o são (2022: 41). Diz ele:

“O erro de todas as doutrinas da salvação é suprimir a poesia, atmosfera do inacabado. O poeta traír-se-ia se aspirasse a salvar-se: a salvação é a morte do canto, a negação da arte e do espírito” (2022: 40).

2.

Bom, a negação do espírito talvez não, caro Cioran, pois ele, o espírito, é “amante das vertigens puras, é inimigo das intensidades”. É liquefacção. Ou, então, vida em estado gasoso, o que vai dar ao mesmo. Mas as intensidades são vitais, pulsionais, alimentam a vida e a poesia. Na verdade, elas pertencem mais ao *reino da alma* do que ao *reino do espírito*:

“Cobrir com normas a impureza de todos os sentimentos e de todas as sensações é uma procura de elegância necessária ao espírito, ao pé do qual a alma – essa hiena patética – é somente profunda e sinistra” (2022: 40).

É por isso que o espírito “*em si mesmo* não pode deixar de ser *superficial*” e se mostra incapaz de exprimir a melancolia, “que emana das nossas vísceras”, se não for *depurada* daquilo que a liga à fragilidade dos sentidos. Essa melancolia que se mostra incurável e que é alimento do poeta. O que acontece, verdadeiramente, é, pois, uma autêntica degradação *de cima para baixo*, com o espírito a liquefazer as intensidades, a alma, a vida, os sentidos, as sensações, o impuro, numa palavra, a realidade. Melhor ainda:

“L’Esprit est le grand profiteur des défaites de la chair. Il s’enrichit à ses dépens, la saccage, exulte à ses misères; il vit de banditisme” (1952: 6).

Oportunista, saqueador, bandido – são estes os louvores que Cioran concede ao espírito, aquele que se aproveita das derrotas da carne, ou seja, das derrotas da vida. É por isso que, por ser espiritual, “a salvação acaba com tudo; e acaba connosco”. “Quem é que, uma vez *salvo*, ousa considerar-se ainda vivo?”, diz Cioran (2022: 39-40). E se calhar tem razão: uma vez salvo já nada haverá a fazer. Até porque haveria sempre o risco de voltar a cair na vida, na corrupção dos sentidos, na carne, na decomposição. Voltar a perder-se nesse mundo pecaminoso da vida. Felizmente que há a poesia para nos resgatar, sim, mas sem acabar connosco, porque, depois de “chafurdar” na impureza e na dor, conserva o sofrimento no baú da memória sensitiva para o trazer à consciência quando for preciso, quando a dor mais apertar. A poesia não sai daí, não se eleva ao reino celestial dos ideais, mas somente ao da beleza, que é *sensível*, mesmo quando é universal. *Universal subjectivo*, diria o Kant da “Crítica do Juízo”. Assim é que é. Se Cioran não vai lá muito à bola com a filosofia, o mesmo não acontece com a poesia, com a arte. Porque ela verdadeiramente não tem ponto de chegada e por isso anda sempre por ali, como *eterna transeunte em perda*, até porque “o nosso capital de infelicidade” se mantém “intacto ao longo das épocas” (2022: 190):

“É impossível haver ponto de chegada para a vida de um poeta. É de tudo quanto não empreendeu, de todos os instantes alimentados pelo inacessível, que lhe vem o seu poder” (2022: 118).

3.

É verdade. A poesia nasce de um sentimento de perda. Foi para suprir a vida que não tiveram que foram inventadas as biografias dos poetas (2022: 119). Que não são como esses imbecis que a herdaram, a vida, mas não sabem o que ela é. E que, quando julgam saber, se perdem nessa inutilidade que é a filosofia. Querem a prova irrefutável? Pois “quase todos os filósofos acabaram *bem*”. Salvaram-se. Aqui está. Mas alguma razão haverá para isso – resistiram ao apelo dionísíaco da vida, à eterna errânciam, ao caos criativo. São todos exclusivamente apolíneos, poderia ter dito Nietzsche. E fugiram para o reino dos assépticos conceitos e dos ideais, para poderem inalar o agradável “perfume do espírito”. Pois. Mas o Nietzsche *afundou-se*. Sim, mas isso aconteceu, não porque era filósofo, mas porque era “poeta e visionário: ex-piou os seus êxtases e não os seus raciocínios”. E Sócrates? O seu fim “não teve nada de trágico”, diz Cioran. Foi simplesmente “um mal-entendido”. Estão a ver? A verdade é que “é sempre impunemente que se é filósofo: um ofício sem destino” (2022: 62-63), a não ser o da salvação. A linha de demarcação entre o lado de lá e o lado de cá está, pois, bem definida. E a poesia, que está do lado de cá, tem lugar de destaque pelo que representa. Veja-se o que ele diz num artigo de Janeiro de 1943 sobre o poeta romeno Mihail Eminescu:

“La quantité de résistance que la vie oppose à la soif de vivre détermine la qualité du souffle poétique” (Cioran, 1943).

A dinâmica entre a vida e a *sede de viver* a determinar a qualidade do fôlego poético, da “allure”, da inspiração poética. Mesmo quando Cioran não a refere, percebe-se que ela, a poesia, está

sempre presente na sua mente. Que ela anda por ali. Aliás, até poderia dizer que este livro é poesia em forma de prosa. Ou, utilizando as palavras de Cristina Campo, Cioran traduz “na aridez impessoal da prosa” as “fulgurantes visões” dos poetas (Cioran: 1943). É só ler o “Précis” para verificar a justeza desta afirmação. Ou os “Syllogismes de l’Amertume”.

4.

Cioran não é homem de meias medidas. Atira-se ao real e navega por lá, sem remos, à deriva, pelas suas ruas escuras, pelos seus “bas-fonds”, como os existentialistas, também, por isso, conhecidos como “rats des caves”. E até diria que também para ele “l’enfer c’est les autres”, todos, tudo e até ele próprio, outro de si. O diabo anda à solta, por aí, a alimentar-se de realidade. E não é “aborrecido” e “tãomediocremente pitoresco” como Deus. Está cheio de vida e os homens reconhecem-se demasiado nele para o celebrarem em altares (2023: 32-33). Ele é daqui, não é lá do alto, e não é portador de ideais de salvação, de azuis infinitos onde possamos navegar com a nossa alma em paz, salvos e... mortos. Não. O inferno é aqui. E é por isso que a poesia é importante, porque nasce desse lado mais subterrâneo da vida, menos luminoso, mas em fogo ardente, como o inferno. Nasce da dor, do sofrimento, do sentimento de perda. O “poeta é vítima de uma ardente decomposição”, no aprazível inferno da vida. Ele pode ser trânsfuga, até pode, mas na sua fuga tem de levar “consigo a sua infelicidade”, para não se perder. Porque, digamo-lo sem tibiezas, se a infelicidade é um nosso património incancelável já “a alegria não é um sentimento poético” (2022: 119). Bem pelo contrário, ele, o poeta, anda por aí a verter “lágrimas, vergonhas, êxtases – e, sobretudo, queixumes” (2022: 120). Um infeliz. “Só existímos quando sofremos”, diz Cioran. E “sofrer é aceitar a invasão das maleitas (...) como um milagre negativo” (2022: 40-41). Aqui está, a poesia é um milagre negativo. Negativo, sim, mas milagre. É neste negativo – filho da dor – que reside a sua própria beleza,

mas também a sua *necessidade*, neste imenso reino da contingência que é a vida.

5.

Podem, pois, vir com conversas mais ou menos cultas, com a exibição de improváveis intertextualidades, com teorias abstractas, académicas e revistas por pares, acerca da poesia, podem mesmo levá-la para o Pantheon... que de nada serve se não a forem procurar lá, nas vielas estreitas e escuras da vida, nos desencontros desejados ou inventados, nas silhuetas fugidas que se esgueiram, como neblina levada pelo vento, nas esquinas da sofrida existência, na infelicidade aprazível dos que a sabem cantar e a cantam para evitar que almas piedosas venham salvá-los. A poesia salva, sim, mas salva da salvação, porque se mantém ancorada na melancolia do viver incompleto e inacabado. É assim que ela redime, através da beleza, cantando o contingente fungível da multiplicidade caótica da vida. A poesia evita sempre ser trânsfuga da realidade, procura resistir ao apelo dos ideais e à busca de salvação e, por isso, é tão minimalista, tão musical e, não tendo pretensões de fugir da realidade, também não tem pretensões de dizer algo sobre ela. Nem sequer de a “corrigir”, como diz num dos aforismos de “Syllogismes de l’Amertume” (1952: 8). Simplesmente, porque quer ser ela própria realidade, confundir-se com ela, casar-se com ela, não cortar o cordão umbilical no momento (nem nunca) do seu próprio nascimento, simplesmente para que possa existir. O poeta, nela, quer ser mais infeliz, mais encantadoramente infeliz do que na infelicidade que lhe bateu à porta quando teve de nascer, fruto das circunstâncias, fruto do fracasso.

6.

Radicalizando talvez demasiado, se é que se pode radicalizar sem ser excessivo, Cioran, no meu entendimento, coloca-se no centro de uma interrogação primordial sobre a poesia. Ela surge como

exigência, como resposta à experiência originária da impossibilidade, do fracasso, da perda. Mas é resposta, não fuga para o reino da formas puras, dos conceitos redondos, dos ideais salvícos. E também não é salvação da impureza da vida, do caos existencial, do pecado da carne. Nada disto, precisamente porque não é fuga, mas vivo confronto com a rugosidade e a aspereza da contingência, imersão no que há de mais impuro na existência humana. Digo de mim para mim: falho, naturalmente, a vida e fracasso, então, ainda a vou falhar mais com os meus meios, precisamente através de uma *poética do fracasso*. Só que o faço com uma *alegre melancolia*, com o prazer de estar a navegar no caos, na turbulência, sentindo o prazer dos poços de ar existenciais. Um *prazer infeliz*. E, ainda por cima, faço-o agitando a vida com o frenesim induzido pela melodia e pela toada poética com que vou ao confronto. E dá-se o venturoso caso de os meios de que disponho serem esteticamente performativos, poderosos, capazes de mobilizar outros para um confronto que é um *prazer infeliz*. Na verdade, do que se trata é de um corpo-a-corpo, de uma tentativa de nos substituirmos à falhada contingência com outra contingência mais convincente, mais bela e até contagiente. Acabamos por acrescentar fracasso ao fracasso, só que este é mais íntimo, menos rugoso e até mais alegre e quente. Mais belo, portanto – a *poética do fracasso*.

7.

Nesta fórmula fica tudo dito, porque, na verdade, não há *poética do sucesso*. Seria um oxíromo. Esses, os que se julgam prenhes de sucesso, não percebem que isso é uma ilusão. O Vinicius não mandou embora o passarinho e a poesia só porque julgava ter tido sucesso no amor? Sucesso no amor é insucesso na poesia. Mas logo outras janelas se abriram ao passarinho e ao seu canto. O que é isso do sucesso? É mais rápido a ruir do que a construir. Castelo de areia, tem as fundações instáveis. Só que não parece, de tão “perfeita” ser a construção. Um dia, lá mais para a frente, o

homem de sucesso dirá: consegui tudo. Depois, mais clarividente, dirá ainda: quanto mais conseguia mais me faltava. E agora, que o ciclo se fechou, dirá: falta-me tudo. Alguns acabam por se render à poesia para se resgatarem da caverna e compreender que o que faltou será a medida da sua exigência e da sua própria existência (poética): *o sentimento de perda e de fracasso é a medida de todas as coisas*. E põem mãos à obra para, quais falhados ou vencidos da vida, tentarem a redenção... sem saírem dela, da vida. Oh, mas isso será tão doloroso como é a vida autêntica e, pior, nunca mais poderão olhá-la que não seja na óptica do fracasso, para não sucumbirem poeticamente. *Rater la vie c'est mon destin*, diria o poeta. *Voilà*.

ALGUNS AFORISMOS

Traduzo alguns aforismos de Cioran (de *Syllogismes de l'Amertume*, de 1952) que reforçam o sentido geral do seu pensamento e ajudam a melhor compreender a estratégia deste capítulo sobre a “Poética do Fracasso”, neste diálogo com o escritor romeno.

1. “*Falhar a própria vida é aceder à poesia – sem o suporte do talento*”; “*O ‘talento’ é o meio mais seguro de tudo falsificar, de desfigurar coisas e de se enganar a si próprio*”; (“*Rater sa vie, c'est accéder à la poésie — sans le support du talent*”; “*Le ‘talent’ est le moyen le plus sûr de fausser tout, de défigurer les choses et de se tromper sur soi*”); (1952: 3 e 6).
2. “*Uma poesia digna deste nome começa pela experiência da fatalidade. Só os maus poetas são livres*” (“*Une poésie digne de ce nom commence par l’expérience de la fatalité. Il n’y a que les mauvais poètes qui soient libres*”); (1952: 10).
3. “*Quando estamos a mil léguas da poesia, ainda participámos nela por essa súbita necessidade de gritar – último grau do lirismo*” (“*Quand nous sommes à mille lieues de la poésie, nous y participons encore par ce besoin subit de hurler, — dernier stade du lyrisme*”); (1952: 4).

4. “*Com Baudelaire, a fisiologia entrou na poesia; com Nietzsche na filosofia. Para eles, as perturbações dos órgãos foram elevadas a canto e a conceito. Proscritos da saúde, tinham o dever de garantir uma carreira à doença*” (“*Avec Baudelaire, la physiologie est entrée dans la poésie; avec Nietzsche dans la philosophie. Par eux, les troubles des organes furent élevés au chant et au concept. Proscrits de la santé, il leur incombaît d’assurer une carrière à la maladie*”); (1952: 5).
5. “*O público precipita-se sobre os autores considerados ‘humanos’; ele sabe que, deles, nada tem a temer: parados, como ele, a meio do caminho, eles propor-lhe-ão um acordo com o Impossível, uma visão coerente do Caos*” (“*Le public se précipite sur les auteurs dits ‘humains’; il sait qu’il n’a rien à en craindre: arrêtés comme lui à mi-chemin, ils lui proposeront un arrangement avec l’Impossible, une vision cohérente du Chaos*”); (1952: 6).
6. “*Nada de salvação, a não ser na imitação do silêncio. Mas a nossa loquacidade é pré-natal. Raça de tagarelas, de espermatozóides palavrosos, nós estamos quimicamente ligados à Palavra*” (“*Point de salut, sinon dans l’imitation du silence. Mais notre loquacité est prénatale. Race de phraseurs, de spermatozoïdes verbeux, nous sommes chimiquement liés au Mot*”); (1952: 6).
7. “*A poesia (...) tinha ido mais longe do que eu na negação, ela fez-me perder até as minhas incertezas*” (“*La Poésie (...) était allée plus avant que moi dans la négation, elle me fit perdre jusqu’à mes incertitudes...*”); (1952: 7).
8. “*Mais do que ser um erro de fundo, a vida é uma falta de gosto que nem a morte nem mesmo a poesia conseguem corrigir*” (“*Avant d’être une erreur de fond, la vie est une faute de goût que la mort ni même la poésie ne parviennent à corriger*”); (1952: 8).
9. “*Quem receia perder a sua melancolia, quem tem medo de se curar dela, com que alívio ele constata que os seus temores não têm fundamento, que*

ela é incurável”; (“Qui tremble pour sa mélancolie, qui a peur d’en guérir, avec quel soulagement il constate que ses craintes sont mal fondées, qu’elle est incurable!”); (1952: 56).

A POESIA E A RENÚNCIA

Hermann Hesse

Vejamos, agora, Hermann Hesse, exclusivamente como poeta, a partir essencialmente de um livrinho, em edição bilingue, alemão-italiano, “Poesie del Pellegrinaggio” (Hesse, 1995), uma selecção feita a partir da edição alemã da sua obra poética, *Ge-sammelte Dichtungen* (Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1952), mas sem esquecer a complexa viagem empreendida por Siddharta ao longo do seu multifacetado percurso existencial.

1.

A razão desta incursão na obra poética de Hermann Hesse é a mesma que me levou a revisitar os outros poetas: também ele joga toda a sua arte entre a incerteza do mundo e a solidez subjetiva do humano. Na relação assimétrica entre o mundo objectivo e o mundo interior. Diz Hesse no poema, de 1918, “Bücher” (não incluído neste livro):

“Ali está tudo aquilo de que necessitas,
Sol, estrelas e lua,
Pois a luz que tu desejas
Habita em ti próprio.”

(“Dort ist alles, was du brauchst,
Sonne Stern und Mond,
Denn das Licht, wonach du frugst,
In dir selber wohnt.”)

Aquilo por que perguntas, aquilo que desejas, reside em ti – sol, estrelas, lua, os elementos luminosos da sensibilidade e da fantasia. Ousaria dizer, usando linguagem filosófica, que a sua poesia se move no interior da assimetria que encontramos na relação entre a dimensão ôntica da vida e a sua dimensão ontológica, a que nos é confiada pela arte. Mas uma dimensão, esta, onde há uma certeza: a de que só caminhando incessantemente estaremos na via justa.

2.

Andou pelo oriente, Hesse, mas não identificou a espiritualidade oriental com os lugares físicos do oriente. A paisagem pode ser habitada pelo sublime, mas não é ela própria o sublime, porque ele está do lado do olhar. De resto, Hesse nunca valorizou a rigidez espacial perante essa inevitabilidade da viagem e da transitoriedade: “só quem está pronto para a viagem e para a partida pode subtrair-se à paralisia do hábito” (“Stufen” – Hesse, 1995: 92). Nomadismo existencial, portanto. Quem não viaja, não vive, vegeta. Fica colocado numa impossibilidade. Mas a viagem no espaço é tão-só o prelúdio de uma viagem mais profunda, a da alma. Viajar é essencialmente isso. Viajar no espaço para melhor viajar no tempo com a alma, através da fantasia. Como se lê num verso que ficou famoso, do poema “Gegenüber von Afrika”, porque diz tudo em poucas palavras: “(...) eu posso / ser somente um forasteiro (Gast) e nunca um cidadão (Bürger)” (1995: 42). Vejamos os quatro últimos versos do poema onde este está integrado:

“Para mim é melhor procurar e nunca encontrar
Em vez de estabelecer vizinhanças quentes e íntimas,
Pois na terra e também na felicidade eu posso
Ser somente um forasteiro e nunca um cidadão.”

“(“Mir ist besser, zu suchen und nie zu finden,
Statt mich eng und warm an das Nahe zu binden,

Den nach im Glücke kann ich auf Erden
Doch nur ein Gast und niemals ein Bürger werden.”)

A tarefa deve ser a da busca constante sem ter a ambição de possuir o que se procura. Porque, como diria Pessoa, “possuir é perder” (2014: 238). É melhor não encontrar o que se procura, pois, assim, *a busca é o processo*, a vida é movimento constante. Forasteiro e nunca cidadão – é isso mesmo. Nunca dar por adquirido o que quer que seja para que nos possamos manter em movimento. Transeunte, passageiro existencial. Nunca adquirir autorização de residência na vida vivida, ficar instalado no mundo, com regras bem definidas e até com carta de condução para vaguear com segurança nas ruas estreitas e bem sinalizadas da vida. Não! Instalar-se equivale à paralisia própria do hábito.

Mas Hesse é ainda mais claro no poema “Media in vita”:

“ (...) überall bist du nur Gast,
Gast bei der Lust, beim Leid, Gast auch im Grab.”

(Hesse, 1995: 78)

“Em todo o lado és somente forasteiro, / Forasteiro no prazer, na dor, / forasteiro também no túmulo”. Um estranho transeunte que nunca se fixa num prazer, numa dor. Forasteiro até na morada final. Trata-se, como é evidente, de uma posição que reconhece grande fungibilidade à vida vivida. Um universo claramente de contingência que só pode ser revisitado a partir de algo que é mais estável e denso: a vida interior, o eu interior. O ponto onde se apoia a alavanca de Arquimedes. O que se vê com nitidez em Siddharta. A vida interior como a única certeza a partir da qual eu poderei revisitá-lo mundo. No poema “Lamento” (“Klage”) Hesse volta a reafirmar que “sempre somos forasteiros” (1995: 90), mas acrescenta algo que também encontramos no famoso verso de Antonio Machado: “Stets sind wir unterwegs”, estamos

sempre a caminhar. Recordo o que disse Machado: “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”. Não é estranha esta coincidência – eram contemporâneos e ambos grandes escritores. Ambos evidenciam o processo, a necessidade de se construir e consolidar em movimento. O movimento é tudo e a rigidez existencial mata e anula. Paralisa, como o hábito, sim. No caso de Hesse, ele dava um especial valor ao viajar, uma espécie de metafísica do existir, de revolução da percepção que temos da vida. Um movimento que, afinal, também é de fora para dentro, um movimento para si próprio (*sich selbst*). Verdadeiramente, a viagem espacial é transitória, porque o seu destino é sobretudo espiritual. O exterior acaba sempre por funcionar como estímulo para um movimento interior mais profundo. Um movimento que, a certo ponto, se torna inexorável e radical, como se pode ver no poema (não incluído neste livro) “Im Nebel”:

“Estranho andar na neblina!
 Viver é estar só.
 Nenhum homem conhece o outro,
 Todos estamos sós.”

(“Seltsam, im Nebel zu wandern!
 Leben ist Einsamsein.
 Kein Mensch kennt den andern,
 Jeder ist allein.”)

A vida é como a neblina, é algo espectral que nos tolda a visão. O que resta, portanto, é o regresso a si, por falta de visão nítida do mundo exterior. Não o conhecemos, a neblina existencial é espessa, mas, vendo-o, ainda continuaremos a não passar de transeuntes, de passageiros no autocarro do tempo. Neblina e perpétuo movimento. Cegueira espectral – é disso que se trata. É aqui que temos de nos movimentar. Pessoa ainda parece ser mais radical: “As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos” (2015: 357).

3.

Mas vejamos o primeiro poema, “Glück”:

“Enquanto perseguires a felicidade
Não estás maduro para seres feliz,
Mesmo que fosse teu tudo aquilo que mais amas.

Enquanto chorares o que se perdeu
E tiveres objectivos e fores incansável,
Não saberás ainda o que é a paz.

Só quando renunciaras a todas as ambições,
Já não tiveres objectivos nem desejos,
Nem deres nomes à felicidade,

Só então o fluxo dos eventos
deixará de chegar ao coração, e a tua alma repousará.”

(Hesse, 1995: 39) *

Vejo neste poema, a seguir à neblina e à transitoriedade do mundo e do viver, um apelo à *renúncia*, algo que encontramos também em Fernando Pessoa, esse “pregador” da *renúncia*, no “Livro do Desassossego”:

“A vida só subjectivamente pode ser vivida por inteiro, só negada pode ser vivida na sua substância total”. “Feliz, por fim, esse que abdica de tudo, e a quem, porque abdicou de tudo, nada pode ser tirado nem diminuído”. “Sou a ponte entre o que não tenho e o que não quero” (Pessoa, 2015: 208-209).

A ponte entre o que não tenho e o que não quero. A vida como negação, numa dialéctica entre opostos de onde resulta um *tertium* que incorpora e supera os seus termos (a vida e o seu oposto lógi-

co). A poesia corresponderia, assim, à *Aufhebung* (hegeliana). Só a renúncia – como oposto lógico da vida – é produtiva. Na renúncia coloco-me em posição de superar, através da poesia, a vida que se me oferece como contingência, elevando-me a um plano superior. No “Livro do Desassossego” Pessoa fala da colocação do artista precisamente numa posição de intervalo entre si próprio e o mundo. Só assim, nesta diferença, ele se poderá assumir como *tertium*, como superação, como artista. *Renúncia*: condição de paz interior, a única que nos pode levar ao belo. Para Hesse como para Pessoa. O reconhecimento da impossibilidade de nos instalarmos confortavelmente na vida, na sociedade, no real deveria levar-nos a renunciar, a dizer não, a não ceder ao transitório e ao contingente. Não procurar a felicidade, não chorar fisicamente o que se perdeu, não ter “objectivos nem desejos” – só assim se conhecerá a paz. Só neste estado de paz é possível recomeçar como artista, como poeta. Portanto, a *renúncia* é o gesto mais conforme à personalidade do poeta. Só assim se reconhecerá porque não se perderá à procura do que não deve e não pode obter. Porque uma imensa neblina cobre o real, a vida, tornando-a espectral. Vive sob o signo do que não teve, do que não quis ou, no máximo, do que sobrou do que teve ou não teve. “Eu canto o que se perdeu e temo o que se ganhou”, diria Yeats no poema “What was lost” (Yeats, 2012: 140). Na *mouche*, Yeats. Quando se ganha não há espaço para a redenção, porque a redenção é a própria vitória, embora esta se esgote em si, seja somente, e tão-só, um momento da dialéctica do confronto. E nada mais.

4.

A instabilidade no mundo exterior é permanente. Por isso, a condição da paz interior consiste em não estabelecer metas exteriores a nós próprios, à realidade que só nós controlamos. Na vida, no mundo somos meros transeuntes, a neblina é espessa, o mundo é espectral, somos meros passageiros, meros viajantes, meros forasteiros sem direitos consolidados ao que quer que seja.

Que resposta, então, para tanta relatividade na relação com a vida? Talvez o poema “Media in Vita” (1995: 74-81; poema de 1921) dê a resposta: a arte, “die stille Zauberin”, a feiticeira tranquila, no seu círculo de feliz magia, quando o espírito tende para o jogo sublime. Mas este é processo que só pode acontecer interiormente. A arte como solução para a própria vida. Ela coloca-nos nessa zona íntima que escapa à transitoriedade e a partir da qual podemos dar expressão ao livre arbítrio da fantasia, à dialéctica entre a alma e a fantasia. Ela cobre com véus coloridos a morte e a dor, converte o tormento em prazer e o caos em harmonia, eleva ao nível das estrelas, faz de nós centro do mundo e põe o universo em coro à nossa volta. O poema “Media in Vita” é um hino à arte e às proezas que ela consegue, lá onde “nenhuma fronteira separa sonho e acção” (1995: 76). Eu vejo aqui uma enorme proximidade entre o Fernando Pessoa do “Livro do Desassossego” e este Hermann Hesse, quando ambos, desvalorizando o contingente como terreno onde o humano acontece, valorizam, pelo contrário, esse universo interior onde a escrita reconstrói a vida, bela e livre. Diz Pessoa:

“A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção. O que não temos (...) podemos possuí-lo em sonho, e é com esse sonho que fazemos arte (...); com a emoção que sobra, que ficou inexpressa na vida, se forma a obra de arte” (2014: 207).

A arte persegue o sonho da liberdade, fazendo coincidir o exercício da vontade, não com a vida, mas com a fantasia. Só assim é possível superar a fronteira entre o sonho e a vida... e voar para um território inédito.

5.

Temos, pois, aqui algumas ideias que gostaria de resumir para centrar o que pretendo com esta viagem, a pretexto deste livrinho de

Hermann Hesse. As ideias de: a) *transitoriedade da vida* – somos *forasteiros* na vida; b) *renúncia*, enquanto princípio fundacional para a longa viagem interior; c) vida como um *permanente caminhar*; d) *neblina mundana e existencial* que, ao mesmo tempo, qual espectro, nos induz a virarmo-nos para o nosso eu interior; e) a *arte como solução* para atingir a liberdade e a beleza. Nestas posições, como vimos, Hermann Hesse não está só. E a companhia não se limita a Antonio Machado ou a Fernando Pessoa, seus contemporâneos. Ele está acompanhado pela história da literatura, por esse movimento que tende a resolver o dissídio, desejado ou imposto, com a vida (Pessoa achava-se um dissidente da vida – 2015: 120), o fracasso no confronto com a aspereza e a irredutibilidade da vida, a dialéctica entre o registo sensível da alma e o culto apolíneo do espírito – a arte como feiticeira e fonte de magia que nos conduz para além da fronteira entre o sonho e a vida. Liberdade e redenção. Tudo isto, onde a arte surge como resolução superior da dialéctica entre a alma e a vida. Não por acaso a Hermann Hesse foi atribuído, em 1946, o Prémio Nobel, pela qualidade da sua obra. Pois essa qualidade, independentemente da sofisticação técnica ou da beleza da escrita, centra-se, também nele, como em todos os grandes, em ter olhado o mundo de frente, em ter compreendido as tensões estruturais que atravessam o humano na sua relação com o mundo, consigo próprio e com os deuses e na possibilidade de uma sua resolução superior através da arte.

Parece haver em Hermann Hesse uma grande distância em relação a Cioran, apesar de ambos colocarem a poesia no patamar da redenção. A verdade, porém, é que, como podemos ver em *Siddharta*, na sua longa e multifacetada viagem ao longo da vida, o confronto com a dimensão corrompida da vida, com a decomposição, o contingente, faz parte da viagem a caminho de si próprio, como momento essencial (a negação como momento lógico no processo de reencontro consigo próprio). Certamente, Cioran enfatiza com maior intensidade este momento de decomposição, de dissolução, mas Hesse, em *Siddharta* atribui-lhe um

valor equivalente ao do retiro espiritual na floresta e na pobreza extrema (o dos Samana).

* NOTA

POEMA “GLÜCK”

“Solang du nach dem Glücke jagst
Bist du nicht reif zum Glücklichsein,
Und waere alles Liebstedein.

Solang du um Verlorne klagst
Und Ziele hast und rastlos bist,
Weisst du noch nicht, was Friede ist.

Erst wenn du jedem Wunsch entsagst,
Nicht Ziel mehr noch Begehren kennst,
Das Glück nicht mehr mi Namen nennst,

Dann reicht dir des Geschehens Flut
Nicht mehr ans Herz, und deine Seele ruht.”

(Hesse, 1995: 38)

ELOGIO DO POETA

Pierre Jean Jouve

À primeira vista, o título deste capítulo pode parecer um auto-elogio (admitindo que eu próprio seja poeta, o que não é uma certeza), mas não é. Na verdade, inspiro-me no título de um belíssimo livrinho de Pierre Jean Jouve, *Apologie du Poète*, publicado em 1947 (Jouve, 1982), para desenvolver neste capítulo as reflexões que venho propondo. O autor, importante poeta e romancista francês, viveu entre 1887 e 1976. Morreu em Paris.

1.

Mas por que razão escrevo este capítulo sobre a poesia inspirado nele? Houve uma razão imediata que me levou a ler e a reler o livrinho e a escrever sobre ele. Encontrei uma interessante coincidência, no que diz respeito às relações entre a alma, o espírito e a poesia, com o que eu próprio escrevo, aqui, no capítulo “Pessoa Revisited”. Cito, para começar, Jouve:

“Il est donc vrai que la Poésie supérieure est une fonction de l’âme, et non pas de l’esprit. C’est l’âme qui fournit l’énergie spéciale capable de faire, de la masse agglutinée, une ‘chose de beauté’”. (...) “le contenu ultime de la Beauté serait le caractère d’éternel devenu sensible” (Jouve, 1982: 10).

Parece estranha esta distinção entre alma e espírito, tal como a essencialidade da conexão funcional da poesia com a alma e não com o espírito. Mas não é. A poesia é uma função da alma, sim,

porque a alma, tal como a poesia, é mais dionisíaca e o espírito é mais apolíneo. Esta posição remete para a relação estabelecida por Nietzsche entre *espírito dionisíaco* e *espírito apolíneo*, em *A Origem da Tragédia*, onde ele valoriza na arte a dimensão pulsional e anímica sobre a construção racional da relação estética com o mundo. É certo que Nietzsche via a perfeição (da tragédia grega) na relação de harmonia e equilíbrio entre estas duas dimensões, mas colocava a primeira na génese da arte, como sua energia propulsora primordial. A beleza, afinal, é a simbiose do eterno ou do universal com o sensível, um processo que começa com e no dispositivo anímico. Diz Jouve:

“Nós, poetas, devemos, pois, produzir este ‘suor de sangue’ que é a elevação a substâncias tão profundas, ou tão altas, que derivam da pobre, da bela potência erótica humana” (1982: 33-34).

Uma ligação indubitavelmente forte entre o dispositivo erótico, a beleza e a poesia e onde o próprio dispositivo anímico desempenha uma função originária essencial. A poesia é uma função da alma, não do espírito. É verdade. Permitam-me, pois, que antecipe o que eu próprio escrevo, a este propósito, em “Pessoa Revisited”:

“Afinal, alma e espírito nem são a mesma coisa, pois este é culto e aquela, a alma, pode não ser. Falo no plano transcendental, claro, embora um espírito inculto seja mais alma do que espírito. Diga-mos, uma alma um pouco espiritual. Mas a verdade é que a alma não tem de ser culta. A alma sente e o espírito pensa. Mas pode haver um sentir inteligente, uma alma que pensa? Talvez não, porque a inteligência tende a embaciar o sentimento. Tal como o sentimento embacia a inteligência. Pelo menos em parte, porque não fluem, ambos, livremente, turvando-se mutuamente. É como o amor. Não há amor inteligente, mas amor feliz... e doloroso. O amor é mais da ordem da alma do que da do espírito. É por isso que se diz ‘dor de alma’ e não ‘dor de espírito’. E, por isso, o espírito é perigoso para o amor. Quando ele chega, dita lei e o amor acaba”.

E, também por isso, só falta verbalizar o que já lá está implícito na distinção entre alma e espírito – a poesia. Mas isto já o dizia também de forma muito clara Jouve, em 1933: “La poésie est un véhicule intérieur de l’amour” (1982: 33). Função da alma e veículo interior do amor. Conexão íntima entre a alma, o amor e a poesia. Por isso, a poesia e o amor são irmãos gémeos e ambos habitam o mesmo espaço: a alma. E até são incestuosos. É em nome desta relação, deste vínculo natural, que Jouve recorre a Rimbaud para dizer: “j'y suis; j'y suis toujours”. Onde? Na “conservação viva e espiritual do amor”, pela poesia (1982: 34). Se dúvidas houvesse, aqui ficam elas esclarecidas.

2.

Para Pierre Jean Jouve, a alma é o magma intangível que nos energiza e abre a um vastíssimo espectro que a poesia tenta captar dando-lhe forma numa versão minimalista da linguagem estético-expressiva: a “narrativa” poética. Em boa verdade, nem é bem de narrativa que se trata, mas sobretudo de um “grito de alma” ou de uma “dor de alma” que são expressos através de palavras, em formas belas: poemas, estrofes, versos. E é precisamente a beleza que os fortalece e lhes dá o poder de, ao serem comunicados desta forma, subindo à “extremidade suprema do verbo”, “determinar o mesmo” (isto é, sensibilizar com o belo) “na alma de quem o poema quiser tocar”. É por isso que o poeta é essencialmente um jogral, um solista (“le poète reste un chanteur”), qualquer que seja o grau de espiritualidade que ele atinja (1982: 52). Jouve, falando da “obra mística do poeta” (que pertence à esfera humana da beleza), afirma que, tal como os santos atenuam a sua solidão infinita através da comunhão com os seus pares, também o poeta tem como objectivo próximo e remoto que a obra seja comunicável (1982: 52) para poder chegar aos outros e, dessa forma, também ele romper a sua infinita solidão. A poesia nasce em solidão (parece não haver dúvida), mas aspira a ser universal e partilhada, universal-sensível, através da beleza,

o que acontece no interior desse dispositivo anímico de que o ser humano é dotado.

3.

Nada melhor do que dizer o que é a poesia, usando as próprias palavras de Jouye:

“A Poesia é uma linguagem, por assim dizer, magnetizada, portadora de uma densidade (charge) diferente essencialmente da linguagem falada ou até mesmo da prosa escrita; através desta linguagem deve produzir-se a unidade ao mais alto nível entre o pensamento e a palavra, entre o sentido e o signo, entre uma resultante de todas as massas psíquicas em movimento e o desenvolvimento agradável das sílabas. Tudo isso coexiste porque tudo nasce em conjunto” (1982: 11).

E é por isso mesmo que na poesia não existe o problema da relação entre o fundo e a forma. Sente-se, ou pressente-se, esta relação, esta tensão, e até atormenta um pouco no acto da criação (e também falo por experiência própria), mas não existe como problema propriamente dito. Jouye cita Baudelaire para o confirmar: “L'idée et la forme sont deux êtres en un” (1982: 11). Na criação poética fundo e forma fundem-se e confundem-se. O fundo está lá na forma e esta, por isso, converte-se, na poesia, em unidade expressiva sem exterior. A forma não será poética se não provier ela própria do fundo, da substância anímica mais profunda. Dir-se-ia que o fundo fala directamente na forma e que esta é a sua face mais visível, ainda que relativamente cifrada.

4.

Ele diz que a poesia “é um pensamento – um estado psíquico – de aglutinação” (1982: 9). Aglutinação de quê? “De tendências, de imagens, de ecos de vagas recordações, nostalgias, esperan-

ças”. Ela parece-se com certos sonhos aparentemente absurdos, mas que, de repente, se iluminam quando os desenvolvemos, invertendo o seu alinhamento (“*si on les déroule à l'envers*”). O sonho ocupa na poesia um lugar cimeiro. Jouve cita Victor Hugo, que fala do *promontorium somniī*:

“No mundo misterioso da arte, há o cume do sonho. Neste cume do sonho está apoiada a escada de Jacob. Jacob deitado junto da escada é o poeta, o que dorme com os olhos da alma abertos” (1982: 17).

O sonho é, pois, algo que, embora mereça uma operação de descodificação poética, especial, ocupa um lugar cimeiro na poesia e exige, lá no topo onde acontece, ser visualizado com “os olhos da alma”. O “sensível” onírico e a alma, atenta e de olhos bem abertos. Uma operação desenvolvida com os sentidos interiores, os da sensibilidade. A poesia, diz, “é uma coisa de alma”, é “um assunto de transcendência, sempre relativamente velado”, “um assunto de energia da alma” (Pierre Emmanuel). Sempre a alma e o mistério nesse vasto e oculto mundo interior que exige à poesia um atento olhar anímico e sensível.

A poesia é “aglutinação” das “massas psíquicas”, de estados interiores magmáticos, do fervilhar de fragmentos dispersos de memória, de nostalgia, quentes, de estados não resolvidos, de perdas e desencontros, mas também de expectativas em face do poder que a poesia tem de tocar a alma do ser a que se dirige – de tudo isto, sim, mas numa unidade superior e numa toada sensível capaz de tocar em profundidade a sensibilidade.

5.

“Chose de beauté”, a poesia é canto que não se confunde com a própria oralidade e, por isso, muito menos se esgota nela, mas também não se identifica com a prosa escrita, embora use os mesmos meios, as palavras, o que faz, todavia, em registo mini-

mal e em toada melódica. A poesia é canto que aspira a ser partilhado com seres psíquicos que andam por ali, nesse território, através do belo, que, nela, é resolução, libertação, apaziguamento de memórias quentes ou mesmo febris que vêm à tona, porque (segundo Baudelaire) ele, o belo, “tem uma força de integração total”, isto é, pode “engrandecer tudo aquilo em que toque” (1982: 9-10, 14). E é por isso que o livro começa com a citação de uma frase de Elisabeth Browning: “O poeta é aquele que diz as coisas essenciais”, para depois se referir à poesia como “a arte mais soberana e a mais misteriosa” (1982: 7). É por isso também que “o ‘pequeno veículo’ da Poesia transporta consigo os pesos mais pesados: ele torna-se tanto mais precioso para o amor e a justiça quanto mais o carro mecânico da iniquidade mundial engrossar” (1982: 53). Ela não desempenha papéis práticos ou de natureza utilitária, é verdade, mas como função da alma e veículo interior do amor cobre um raio de influência que acaba por se revelar essencial para promover a libertação e o apaziguamento dos seres sensíveis ao seu canto. Pelo menos desses.

6.

Concluo, citando palavras de Jouye, em 1940 (tempo de guerra):

“Je proclame en ce lieu l’espoir, de sous la terre / Où tous mes frères inouïs sont ressemblés / Quand les faces convulsées de mort sont sur la terre...”

E duas estrofes do seu poema “Hymne”:

“Toujours je mangerai ton bien / Toujours je connaîtrai ton centre / Toujours je verrai ton oeil peint / Et j’aurai ta présence absente...”

// “La beauté traverse le temps / Le silence conquiert une arme / Je suis depuis longtemps ton sang / Ta pensée unie et ta flamme.” (1982: 53 e 57).

II.

O POETA DOS HETERÓNIMOS

PESSOA REVISITED

“Pessoa, uma Biografia”, de Richard Zenith, é uma obra monumental, com 1184 densas páginas e com uma excelente tradução do original, em inglês, por Salvato Teles de Menezes e Vasco Teles de Menezes (Zenith, 2022), que segue milimetricamente a vida e a obra de Fernando Pessoa, do nascimento à morte, como se o autor procurasse, pela via histórico-analítica, encontrar o verdadeiro Pessoa, o que se escondia sempre nos inúmeros heterónimos, do Alexander Search (“uma projecção do próprio Pessoa”, 2022: 266), dos primórdios, ao neopagão António Mora, ao Alberto Caeiro, ao Álvaro de Campos, ao Ricardo Reis ou ao Bernardo Soares. Estes quatro últimos os principais. Encontrar a personagem que ia sendo moldada (embora o seu mestre Caeiro gostasse de dizer: “contenta-me ver com os olhos e não com as páginas lidas”) pelas inúmeras referências intelectuais que visitava regularmente: John Keats, Edgar Alain Poe, Milton, Walt Whitman, Oskar Wilde, Shakespeare, ou até o próprio Pessoa na figura do seu assumido mestre Alberto Caeiro, o poeta puro, o guardador de rebanhos. Não tanto o Bernardo Soares, porque esse era somente um *semi-heterónimo* (2022: 889) que, por vezes, se identificava totalmente com o Pessoa (2022: 817), esse sujeito que chegou até nós envolto na neblina dos heterónimos e algum sebastianismo. Parece, de facto, ser verdade que, por vezes, “Pessoa e Soares coincidem na perfeição”, diz Zenith (2022: 939). E digo também eu, que não sou especialista em Pessoa, mas um simples frequentador assíduo do *Livro do Desassossego*, essa admirável obra filosófica em fragmentos. Sendo ele próprio, ou quase, não podia ser seu mestre, como reconhecidamente acontecia com o Caeiro. Mas, quem sabe? Com o Pessoa tudo é possível.

1.

A coisa é tão espantosa que até o nome Fernando Pessoa parece ser também o heterónimo de um sujeito não inscrito no registo civil, como se a pessoa física estivesse integralmente subsumida no produtor de arte literária, não existisse enquanto tal. É por isso que, algures, neste livro, se diz que Fernando Pessoa é aquilo que escreve. Nada mais. Como se o resto fosse simplesmente espectral. Se dúvidas houvesse, bastaria ler o que ele próprio escreveu em 24.08.1930: “Não sei quantas almas tenho / Cada momento mudei / Continuamente me estranho / Nunca me vi nem achei” (2022: 850). É fingimento? A julgar pelo que foi realmente a sua vida e a acreditar no que nos conta Zenith, sim, é fingimento, mas para valer, como se *fingir fosse ríver* ainda mais profundamente do que, pura e simplesmente, existir, se é que é possível existir sem fingir. Fingimento poético, entendamo-nos. Ou não fosse verdade o que dizia o bobo Bitolas a Aurora, em “Como Vos Aprouver”, de William Shakespeare: “a poesia mais verdadeira é a que mais *finge*” (2022: 877). Ora toma! Logo haveria de ser Shakespeare o inspirador da sua “Autopsicografia”. O nosso autor bebeu bem em Shakespeare. Sem dúvida, como está clara e amplamente demonstrado nesta obra. Uma coisa é certa: a poesia não é descritiva, denotativa, como gostam de dizer os linguistas. E, se não é, o fingimento tem um valor diferente, na poesia. Com ela, não se descreve, sente-se, mesmo que se finja. Mais: só é mesmo poesia se fingir. Se tiveres de confessar algo, dizia ele, então “confessa o que não sentes”, ou seja, *finge* (2022: 998). *Finge* que é dor a dor que deveras sentes. Mas não é poesia se não se sentir. Fingir por fingir não presta. Assim é que é. O resto é virtuosismo linguístico, jogo artificial. Só quem sente pode poesar, mesmo que seja só pelo gosto de sentir, não o sentir propriamente dito, como me parece ser o caso. Só em parte, para o caso do Pessoa, diria a Ofélia, que experimentou o calor dos seus beijos, mas não os do Álvaro de Campos, para o qual, de resto, “Fernando Pessoa (...) não existe, propriamente

“falando” (2022: 999). Mas se não existe como pode sentir? Talvez seja vingança do Campos por Pessoa se ter apaixonado por Ofélia, algo que nunca devia ter acontecido. Querem melhor prova do que esta? Ou o que diz Zenith: “Os poemas e os textos em prosa eram ele, a própria pessoa dele, ou os fragmentos da pessoa, ou Pessoa, que não existia enquanto tal” (2022: 1046). Será que o Campos achava que a relação com a Ofélia o tornava real, banalmente real, e, por isso, impróprio para a poesia ou para a literatura? O que parece é que o Pessoa estava sempre a colocar-se no tal *intervalo* (entre si e o real) de que falava o Bernardo Soares. A colocar-se num *espaço intermédio* que não era palco nem plateia.

2.

Já não chegava o heterónimo dizer que ele não existia, agora vem o biógrafo confirmar a tese do Campos. E a Ofélia a sentir-se cada vez mais uma alucinada que viveu um sonho real. O biógrafo chegou, se não erro, pelo menos duas vezes, a interrogar-se directamente sobre quem era, afinal, este Pessoa (2022: 761 e 941). Uma das vezes, interpelando mesmo o ausente. Claro, não teve resposta, mas estou convencido de que, em qualquer caso, não teria mesmo resposta. E, de facto, a interpelação do biógrafo só foi parcialmente respondida na fase final da vida da personagem, porque houve uma espécie de reincarnação existencial do poeta, tendo-se ele aproximado mais da vida e desnudando-se um pouco no “Livro do Desassossego”. Se bem entendi, a última parte do livro do Zenith é isso mesmo que nos diz. Mas, em boa verdade, e no fim de contas, o Pessoa era mesmo só aquilo que escrevia. No essencial era isso. O outro não interessa. Só isso, mas sem deixar de ser muito mais do que isso. O que, afinal, lhe sobrava como irrelevância, constante fracasso, quando tentava resolver coisas na reles e banal vida quotidiana. Sim, reles e banal vida quotidiana. Reles até nos sonhos. Veja-se, por exemplo, o que ele diz do sonho: “o que há de mais reles nos sonhos é que todos os têm” (2015: 144). Atrapalham-no as coisas banais da

vida quotidiana. Coisas sempre mal resolvidas, a começar pelos empréstimos financeiros. De resto, o que ele deixou nada mais foi do que um baú cheio de preciosidades literárias que iriam fazer dele o maior escritor português do século XX (que me desculpem os outros e também o Saramago). Até a relação com a Mãe não correu lá muito bem... Que fazer? Ele não se ajeitava mesmo com a vida concreta, quando passava à tentativa de concretização daquilo que idealizava. Planificar, sim, tudo o resto era uma maçada e ele nem sequer estava para se chatear muito com isso. De resto, mesmo que quisesse e tentasse realmente nunca iria conseguir. Porque o seu mundo era outro. E não era só em questões amorosas, como foi o caso que teve com a infeliz da Ofélia Queiroz ou mesmo com alguma inclinação homo-erótica que tivesse tido em relação a jovens ou até a grandes amigos poetas como o Mário de Sá-Carneiro. Com este talvez tenha experimentado o homo-erotismo intelectual, o relacionamento afectivo através da poesia. *Tertium datur*. Isso mesmo: amavam-se em palavras aparentemente ou fingidamente impessoais. O que garantia a Pessoa ficar longe dessa “obscenidade” que repudiava (2022: 869). Nunca saiu da sua toca poética (2022: 663). Só o suficiente para sobreviver. Bom, saiu com a Ofélia Queiroz. Saiu mesmo, mas, no fim, a realidade literária impôs-se, e até porque a consumação sexual, para além dos beijos apaixonados, corresponderia a trair essa decisão que tomou em 1930: “banir da vida a obscenidade”.

3.

E não era só o homo-erotismo, que nunca experimentou (não há evidências suficientes para o afirmar), era também deixar-se capturar pelo corpo de uma mulher e ficar queimado por esse perigoso *ácido sulfúrico*. Ficar com a alma queimada e, por essa via, também com o espírito. Isto não é conversa, não, porque, realmente, ele sentiu – e disse-lho – Ofélia como *ácido sulfúrico*: “Tu és ácido sulfúrico”. Deve ter estado alguma vez bem perto

de se queimar gravemente. Talvez quando a puxou para um vão de escada e a beijou desalmadamente. Não sei mesmo se haverá um caso tão radical de vida vivida exclusivamente de forma literária como o seu, o de Fernando Pessoa. Parece possível que, namorando (que ele me desculpe por usar esta palavra, cujo uso lhe proibiu) com a Ofélia, faltasse aos encontros porque mandava um dos seus heterônimos, o Álvaro de Campos, encontrar-se com ela? Ou pedir ao Ricardo Reis para lhe telefonar a dizer que o Pessoa não podia ir ter com ela? Parecer, parece, e é verdade. De resto, o Álvaro de Campos não gostava da Ofélia e tentou sempre estragar-lhes a relação. Por isso, ela odiava-o e pedia ao Pessoa para nunca o deixar meter-se nas relações entre eles. Com tudo isto, a pergunta parece ser legítima: afinal, quem é este Fernando Pessoa?

4.

Fica-se impressionado ao ver a dimensão da cultura de Pessoa. Como se tivesse nascido para isso. *Homo Totus Poeticus*. Há nomes que se acrescentam ao vasto leque de referências literárias: o de Johann Winckelmann, fundador da história da arte; já não digo o de Christian Rosenkreutz, vista a sua inclinação para a alquimia, o hermetismo e o ocultismo, mas o de Johann Valentin Andreae, o teólogo protestante e provável autor dos três *Manifestos Rosacrm-zes*; o de Antínoo, a ponto de escrever um importante texto sobre este amante do Imperador Adriano; o de Santo Agostinho e as suas *Confissões*; o de Proudhon e *O que é a propriedade?*; o de Max Stirner, que é objecto de longa atenção de Karl Marx e Friedrich Engels, em *A Ideologia Alemã*; o do filósofo evolucionista inglês Herbert Spencer; o do pai da psicanálise, Sigmund Freud... para além dos inúmeros e grandes nomes da literatura mundial com os quais dialoga e que já referi acima. Mas poderia citar também políticos que mereceram uma sua atenção especial, como o Presidente americano Woodrow Wilson ou o Primeiro-Ministro inglês Lloyd George, por exemplo. Todas estas são só algumas

referências, a título de exemplo, procurando evidenciar a riqueza da formação intelectual de Fernando Pessoa e de que a obra de Zenith nos dá um quadro exaustivo. Um espanto, a vastidão das multifacetadas referências de Fernando Pessoa. Espanto meu, pelo menos. Mas não é isto que faz dele um caso sério da cultura mundial. O que faz dele um caso sério é o problema da sua identidade, sobretudo se tomarmos na devida consideração que ele, de facto, como bom poeta e fingidor levitou sobre a realidade ao mesmo tempo que ia escrevendo uma enorme obra. Nem poeta se considerava, ou melhor, não queria ser conhecido como tal. Se assim não fosse, não teria proibido a Ofélia de dizer que ele era poeta, podendo, no máximo, dizer que ele escrevia poesia. Talvez fosse porque, como dizia o Caeiro, ser poeta não era uma ambição sua, mas, sim, “a minha maneira de estar sozinho”. “Estar sozinho” não é, em Pessoa, coisa de pouca monta, vista a sua vastíssima produção poética. Pobre Ofélia, que não só não podia dizer que namorava com ele, apesar de namorar, mas que também não podia dizer que ele era poeta, apesar de o ser. Puro negativismo em molho de afecto sincero. Disso parece não haver dúvidas. Só que outros valores mais altos se levantaram. Mas, sim, trata-se do tal *intervalo* de que ele fala no *Livro do Desassossego* ou daquela estratégia de “criar a desanalogia entre mim e o que me cerca – eis a primeira passada e a vigília que começa” (2022: 871). Só lhe faltou mesmo dizer que ele, o Fernando Pessoa, não existia. Mas ficou perto. Na verdade, “certos personagens ficcionais eram mais reais para ele do que pessoas vivas”, sustenta Zenith (2022: 451), dando assim credibilidade à hipótese de tudo converter – por exemplo, o amor – em “tópicos literários”. Ele próprio era uma dramaturgia em pessoa, um palco onde se exibiam os mais variados personagens: “Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças”, dizia no *Livro do Desassossego* (2022: 1024; 2015: 255). E a poesia era o seu “confidente”, diz Zenith (2022: 941). Mesmo assim, considerava-se um *poeta*

impessoal, apesar de tantas coisas pessoais que lhe aconteciam. O que poeticamente concretizava era precisamente porque os poemas lhe *aconteciam*, como disse o sobrinho de Ofélia e amigo de Pessoa, Carlos Queiroz. Nele *acontecia* poesia. Sim, *poeta impessoal*. Que melhor condição do que esta para fazer poéticas *confidências*, fingindo? Aproveitava a boleia do acontecimento. Na verdade, ele era mais um “viciado na vida sonhada” do que um viciado na vida vivida. O Calderón de la Barca não diria melhor.

5.

O Gaspar Simões, o primeiro biógrafo do Pessoa, com quem se correspondeu, e que eu ainda conheci pessoalmente em Roma, tinha uma teoria sobre a razão profunda da obra de Pessoa: “a nostalgia da infância perdida” (2022: 898 e 1025). Não sei. O próprio Pessoa dizia que isso era ficção literária. Mas lá que havia ali qualquer coisa parecida com *perda*, com *desajustamento* em relação ao real, com vida a decorrer num *intervalo entre si e o real*, em *pulsão onírica* mais forte do que ele, lá isso havia. E que ele sublimava, para não se perder na banalidade do real, também parece ser verdade. Ele precisava que o real estivesse ausente para recriar, o recriar à sua medida. Precisava de distância. Até de um país: “minha pátria é a língua portuguesa”. A distância era a que a língua portuguesa lhe permitia. E o Quinto Império era aí, nesse território da língua, não no território físico, que devia ser construído. Por isso é que ele julgava que seria capaz de concretizar essa utopia. O sonhador em perda sonha ainda mais alto. E ele sonhou alto, muito alto.

6.

Vou-me referindo, nesta viagem, ao Bernardo Soares, personagem por quem sinto uma especial atração, mas também me refiro sistematicamente a Fernando Pessoa, sem preocupações filológicas de distinção entre o próprio e os heterónimos e seguindo o fio da

meada do livro do Richard Zenith. Às vezes entrando em diálogo com eles, no presente, para avivar a reflexão. Repropus, em pintura publicada no meu site (joaodealmeidasantos.com) um quadro alusivo ao poeta, o mesmo Pessoa que se escondeu nos inúmeros heterónimos que construiu como máscaras para dizer a verdade: “o homem é menos ele quando fala na sua própria pessoa. Se lhe dermos uma máscara dir-nos-á a verdade” (2022: 422). E eu dei-lha, neste retrato alusivo. Mas essa figura parece ser, pelo menos por fora, a do conhecido desassossegado. Ou, então, a do próprio Pessoa, já que a do Soares só correspondia a metade dele. Uma máscara que vale para todos os seus rostos porque deixa indefinido o rosto vivo do poeta, *lui-même, sich selbst*, exibindo tão-só os adereços que ficaram famosos e o identificam como Fernando Pessoa: os óculos e o chapéu (para não dizer o bigode). Ícones. Simples, mas tão significativos ícones. Esses óculos exprimiam toda uma filosofia, toda uma visão do mundo. Óculos a mais para rosto a menos. Rosto poeticamente dissimulado, escondido, à superfície, atrás dos adereços e, mais em profundidade, nos heterónimos.

7.

Eles, os óculos, mas também esse quadro a que me refiro, com fundo verde, e que eu próprio pintei, reflectem um certo verdor com que o mundo felizmente ainda se vai exprimindo, embora nele o verde não represente lá grande esperança. Não sendo um vencido da vida, lidava mal com ela e a esperança ressentia-se. E não eram tempos propícios, como se sabe. Mas é de arte que se trata. Pelo menos nesse quadro, com essa identidade oculta sob os dois ícones. De qualquer modo, é um verdor mais verde do que o verde do mundo: o verdor espiritual, o que é pintado com palavras ou que sai directamente da alma de um pintor. E este saiu. Bem poderia ser, pois, o indivíduo que *leva sempre a renúncia a peito* e que se identifica com um tal Bernardo Soares, um gajo da família de um tal Fernando Pessoa, esse personagem sempre envolvido por um certo e sebastiânico nevoeiro ou, mais

poeticamente dizendo, por uma certa *neblina existencial*, aquela a que também o Hermann Hesse se referia no poema “Im Nebel”. Sim, esse, o do desassossego. Um tal que, antes, dava pelo nome de Vicente Guedes, “um empregado de escritório introvertido” (2022: 688). Um tipo muito cerebral. Talvez até demais. Personagem estranho e pouco dado às cedências da vida vivida, que não à vida pintada com palavras, seja de que forma ou de que cor for. O tal que, estranhamente, não se ajeita com a poesia e que, quando precisa dela, pede ajuda a outros, designadamente ao engenheiro Campos. O que é estranho, porque o desassossegado é filho de peixe e, por isso, deveria saber nadar. Mas não importa, porque tem sempre ali à mão de semear vários e bons poetas, o Caeiro, o Reis ou o Campos, para não falar dos que escrevem em inglês. Mas ele, sobretudo ele, nem sequer se ajeita com a vida, o que já é mais natural do que não se ajeitar com a poesia. Uma alma mais filosófica do que poética, este desassossegado Soares, embora ele, o Pessoa, ache que não. Mas talvez assim seja, embora o seu criador se achasse “um poeta animado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas” (2022: 273). Talvez fosse as duas coisas. Com efeito, há uma dimensão da filosofia que se funde inteiramente com a arte. Querem um exemplo? Nietzsche. Mas esse personagem que não se achava filósofo era o eterno encapuzado com os barretes heterónimos e, por isso, pouco digno de crédito. Não era o Caeiro, seu mestre, que também dizia que a poesia era *a sua maneira de estar sozinho*? Uma coisa é certa: o gajo não acertava uma em cada projecto que imaginava. Projecto que nunca (ou quase nunca) concretizava. Ele era bom, sim, era a estar sozinho. Perguntem ao Richard Zenith que sabe tudo sobre ele (sabe mesmo) e verão que é verdade. Mas, para seu consolo, sempre poderíamos dizer que há por aí tantos outros que não se ajeitam com a vida, mas não sabem. Eu acho que ele sabe, até porque o que é importante para si é construir ou reconstruir o mundo com palavras. Que será mais mundo do que o mundo propriamente dito. E, por isso, o importante é a arquitectura, não a engenharia e a construção.

8.

Pessoa, o arquitecto, pois. Mais arquitecto do que engenheiro. Se não é, tem de ser, até porque ele tem o espírito e a alma franzidos pela aspereza e a contingência do existir, do real, do mundo, da vida. Dá-se mal com isso. Ele bem tenta adaptar-se às suas exigências, mas nunca consegue. Falha sempre nas tentativas de entrar no mundo pela porta. Só entra pela janela, à distância. O que o leva, sobretudo ao Soares, a reiterar teimosamente a sua militante dissidência e o seu ziguezaguear em relação à vida. A sua dissidência estética da vida. E erótica, também, pois, apesar de os espíritos do além lhe terem garantido sucesso, ele só foi capaz de dar uns beijos à Ofélia Queiroz, antes de se despedir dela numa carta um pouco fria e talvez mesmo despropositada (2022: 690-691). À sua maneira ele é um insurgente existencial que tem como única arma de combate a palavra. Move-se a partir da superfície plana da existência (é assim que a assume) para dentro. Parecendo falar para os outros, o que ele faz é falar de si para si, a propósito de tudo e de nada, inventando interlocutores à medida do momento e das circunstâncias. O seu olhar é como que devolvido pelos óculos, que se lhe colam ao rosto como sua pele. Como uma máscara. Ou melhor, como suporte de todas as máscaras. O seu não seria rosto sem o chapéu e esses óculos. Ficaria tudo a negro... ou a verde. Óculos como espelho da alma mais do que espelho do mundo e para o mundo, trabalhados a cinzel como se quer a um filósofo que goste de poesia, embora não se ajeite com ela. Quer ele queira ou não – e já disse que não –, é filósofo. Oh, sim, também é, ou então não tinha encarnado no desassossegado Soares. Ficava-se pelos outros. E é por isso que me associo a Zenith e lhe pergunto descaradamente: “o verdadeiro Fernando Pessoa quer fazer o favor de se identificar?”. Ou o senhor é sempre outro, nunca você próprio (2022: 761)? Ah, os óculos! Às vezes até parece que ele não é mais do que uns óculos que só vêm para dentro, embora o seu mestre Caeiro tenha dito: “Não vejo para dentro. Não acredito que eu

exista por detrás de mim”. Mas o Caeiro era muito especial e cedo ficou pelo caminho, a guardar os seus rebanhos. Creio que em 1915. A importância dos óculos – como se o meio fosse a mensagem, uma mensagem “ocular” com uma estranha cor que lhe devolve um real já pré-representado por si. Um verdor que é mais seu, mais íntimo, do que exterior, do que da natureza. Os óculos como terminal de um cérebro autocentrado. Tudo se passa aí, entre a alma (um pouco queimada, não sei se pelo “ácido sulfúrico”) e o espírito. Mas depois não me venha dizer que não vê para dentro. O Caeiro, sim, é ele que o diz, mas o Pessoa ou o Soares não. Estes vêm para dentro, mas também vêm para fora, embora pouco. Em suma, de certo modo também aqui se poderia falar de uma *poética do fracasso* (em relação à vida vivida, que não em relação à vida pensada), glosando Cioran.

9.

Digamos a verdade: não há existência tão verde como o verde que se reflecte nos seus óculos, o da alma. E talvez nem sequer a sua *alma* reflecta tanto verdor. Eles, os óculos, em boa verdade, são mais um espelho do *espírito* do que da *alma*. Nem espelho do mundo nem da alma, mas do espírito. *Voilà*. É este, o espírito, que pinta o verdor com palavras. Afinal, alma e espírito nem são a mesma coisa, pois este é culto e aquela, a alma, pode não ser. Falo no plano transcendental, claro, embora um espírito inculto seja mais alma do que espírito. Digamos, uma alma um pouco espiritual. Mas a verdade é que a alma não tem de ser culta. A alma sente e o espírito pensa. Mas pode haver um sentir inteligente, uma alma que pensa? Talvez não, porque a inteligência tende a embaciar o sentimento. Tal como o sentimento embacia a inteligência. Pelo menos em parte, porque não fluem, ambos, livremente, turvando-se mutuamente. É como o amor. Não há amor inteligente, mas amor feliz... e doloroso. O amor é mais da ordem da alma do que da do espírito. É por isso que se diz “dor de alma” e não “dor de espírito”. E, por isso, o espírito

é perigoso para o amor. Quando ele chega, dita lei e o amor acaba. E ele, o Bernardo, vê sempre o amor com o filtro espiritual dos seus óculos. Foi o espírito dele, o do Bernardo-Pessoa, que derrotou a Ofélia Queiroz e não só o intriguista Álvaro de Campos. Aquele desenhava o amor com palavras, isto é, neutralizava-o ou, pelo menos, relativizava-o. E isto acontecia cada vez que ia passear com ela e levava com ele o Álvaro de Campos, que também contribuiu para estragar a relação, embora, como é evidente, a questão fosse mais funda do que a mera influência do engenheiro naval. Ou seja, o Pessoa anulava o amor, porque ele tem de ser incondicionado, não pode ficar engavetado em pessoas. Mas o Zenith também diz que o Campos sempre fez tudo para “frustrar o relacionamento deles” (2022: 675). Juntou-se a fome com a vontade de comer. O Fernando acabou, como sempre, por transformar o seu relacionamento afectivo num *tópico literário* (2022: 574). O que não se pode é atribuir todas as culpas ao Campos, quando, na verdade, o problema residia a montante e era mais fundo. Mas foi assim que o Pessoa arrumou o assunto. Para sempre.

10.

Pois, com este verde (o dos óculos, no quadro), que o torna irreal, até mais do que já é, e, por isso, mais perdurable, é mesmo ele, o homem da renúncia, o que nunca se deixa ir para não se perder, ao sair de si, o que quer subsistir... à força de sentimentos desvitalizados e transfigurados. Ou não foi ele que disse que “agir é exilar-se” (2022: 802)? E, se tivesse de se “exilar”, então, o melhor era mandar o Campos encontrar-se com a Ofélia ou, pelo menos, irem os três passear. Assim, “exilava-se” menos. Estão a ver? O perverso era mesmo o Pessoa, que usava o Campos para conseguir o que não tinha coragem para assumir. A verdade é que ele olha para a vida – o olhar deveria ser tudo – como para uma galeria de arte, sobretudo uma galeria de arte literária, que as outras artes podem muito bem ser subsumidas na literatura,

à excepção talvez da música (2002: 504). Ele olha para um rosto como para uma fotografia pendurada numa parede, animando-a com o que tem disponível na alma naquele momento. Mas no qual não toca sequer com a ponta dos dedos (2015: 246). Tudo parece ser, para ele, um pretexto para redesenhar o mundo no seu estirador mental. Redesenhar também Portugal e elevá-lo a V Império, pelas letras. Como fazem os melancólicos profundos quando se sentem impotentes para o mudar realmente, na prática. Desenham-no com os traços e as cores da utopia e acreditam que um dia ela acontecerá. Pelo menos no papel. Sim, sim, apesar de eu ter dúvidas de que o Soares ou o seu Artífice alguma vez tenham querido verdadeiramente mudá-lo na sua mundana escala. Tentativas não faltaram, como nos conta o Zenith, mas nunca passavam de projectos que essa figura algo espectral e movida pelo vento nunca (ou quase nunca) passava à prática. Sim, sim, o Pessoa é mais arquitecto do que engenheiro. Mas não creio que por ser incapaz ou por não ter jeito para isso, como o Soares dizia que acontecia com a poesia. O que, lá mais no fundo de si mesmo, ele não quer realmente é misturar-se com essa irrelevância da vida vivida. Porque ela é banal, andam por lá todos... Era o que mais faltava!

11.

Na verdade, este homem tem o corpo confundido mais com o *espírito* do que com a *alma*. Só se lhe vê a parte de cima, o sítio onde está o espírito, de propósito, o que não aconteceria se tivesse jeito para a poesia e andasse por aí aos trambolhões, dorido de alma. Nesse caso, haveria de se lhe ver o peito. Mas não, porque também tem a alma confundida com o espírito, numa progressiva redução de planos, ou camadas. Ele, afinal, é um desdobramento do seu Artífice, esse espírito voraz, capaz de (in)digerir o mundo com palavras. Uma bela operação, diga-se. As palavras viram-se para dentro dele, dobradas sobre si, e o bigode (que está lá, mas não se vê) é a porta fechada da sua fala. Uma fala espiritual.

Resistente e fechada, à força, não vá a tentação abri-la e deixar escapar um reles sentimento carnal ou uma comprometida e ridícula declaração de amor. Não, não vá ele queimar-se com esse “ácido sulfúrico” que são as mulheres. Sabia bem o que temia: o “ácido sulfúrico” que era a Ofélia (2022: 679). É preciso renunciar. Ficar na “mansarda”, mesmo não morando nela (2022: 803). Mas para renunciar é preciso força de vontade e alguma crispção. Lábios apertados até se anularem na superfície lisa do rosto. A boca, tal como os olhos com os óculos, está protegida pelo bigode e pelos lábios apertados. “Vulgares bocas de mulheres beijas / E eu só o sonho vão da tua boca”, dizia num poema homo-erótico, que terminava dizendo que a sua maior tortura seria a de, aceite pelo amado, se sentir “incapaz do último acto”. Incapaz, ele, que tem “tanta gente” em si, de sair da “toca poética”, como refere Zenith (2022: 663). Andam por aqui memórias de *Antinous – A Poem*, esse poema sobre a paixão de Adriano pelo jovem grego Antínoo, que viria a ser tão bem retratada por Marguerite Yourcenar, nas *Memórias de Adriano*. Sim, mas a boca, essa, beijou, e com loucura, diria, mais tarde, quem lha sentiu: Ofélia Queiroz. Mas foi sol de pouca dura, certamente porque o poeta não quis correr o risco de ficar “exilado” para toda a vida. E para isso criou um muro protector, o bigode, esse arame farpado que lhe protegia a alma. Tal como os óculos eram o muro que lhe protegia o espírito das vulgares insídias do real, do canto das “sulfúricas” sercias luminosas e tentadoras. Que mais se pode imaginar se não isto, quando olhamos para os seus óculos e para esse chapéu amarelo torrado ou laranja, de tanto sol apanhar (no quadro a que me refiro)? A verdade é que o espírito, mais do que a alma, precisa de sol, mas que não seja em demasia, para não o encandear ou mesmo incendiar. Precisa de sol indirecto e o chapéu, qual painel solar, absorve a energia e alimenta-lhe o espírito. Chapéu e óculos, as armas do guerreiro que quer ganhar o mundo à custa de palavras, em português ou em inglês, essa ondulação em que foi navegando durante toda a sua vida.

CONVERSANDO COM BERNARDO SOARES

Concentro-me agora sobretudo no *Livro do Desassossego*, no Bernardo Soares, e começo por interrogá-lo sobre essa estranha afirmação acerca da *indiferença sentimental*. Essa que até pode ser reconvertida em palavras ao rubro com a alma aos pulos, livremente, à vontade e até contra si próprio e tudo o que for planeado para ser eventualmente feliz.

1.

Ah, diria ele, como é bela a indiferença se for minha e a puder converter em autêntica diferença. Ser indiferente de forma original é cultivar a diferença e afirmá-la perante iguais. Ser indiferente é indicar (perante outros) que eu existo sob forma irredutível, que sou outros, muitos outros, para além deles, a ponto de nem me aperceber que esses outros *elos* existem. E eles sentirem isso na pele. Até a gravata, ou o laço, me torna mais encrespado com o exterior de mim. Agarra-me pelo colarinho e não me deixa ir. Sou livre à força... quase à força. Morrendo para fora à medida que vivo para dentro... de mim. Sim, porque a minha “alma se identifica com aquilo que menos vê” (Zenith, 2022: 546). Para fora, claro. Não para dentro, que é onde eu vivo ou mesmo me conservo: “sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado” (2022: 506). É que, depois destes óculos me terem protegido quando “uma rajada baça de sol turvo (quase) queimou nos meus olhos a sensação física de olhar” passei a olhar quase só para dentro, olhando de través para fora, sem tirar os óculos... Hum, só o suficiente. Minimalismo visual, diria. Mas não com-

prometido. Cedendo apenas um pouco à exigência desse objecto que tenho no meu rosto e a que chamam “óculos”. Nome tão estranho como o de “olho”... nome com esse som seco e quase oco que exibe como triste sonoridade. Óculos – prótese quase supérflua porque não me serve para ver o essencial, aquilo com que a alma mais se identifica. Serve para me resguardar, mas não para ver o essencial. Que está dentro de mim. Tudo o resto é puro acidente, coisa supérflua, e, portanto, só serve para ser visto de través. O que até é demasiado. Os meus óculos são mais um muro do que uma prótese para ver o mundo. Quando falo para o mundo as palavras fazem sempre eco no muro e saem fazendo ricochete nele. Chegam lá de mansinho com a energia quebrada pela rigidez deste muro ocular. Demasiado de mansinho, a ponto de só timidamente me ir literariamente afirmando. O que requer um sentido prático da vida que eu não tenho e que, para falar a verdade, não quero ter porque não pretendo exilar-me de mim próprio. Ou lá o que isso seja.

2.

“Que os teus actos sejam a estátua da renúncia, os teus gestos o pedestal da indiferença, as tuas palavras os vitrais da negação” (2015: 419) – é isso que sentes, ó desassossegado da vida, quando falas dela? É isso, *renúncia, indiferença e negação*? Tudo pela negativa? A vida é só metamorfose espiritual? É metempsicose? Com a fixidez desse teu olhar escondido atrás dos óculos metabolizas e suspendes a vida para a viveres interiormente de forma mais intensa? Decidiste eliminá-la “pelo processo simples de” a “exprimir intensamente”, fazendo com ela o mesmo que fazes quando o obsceno te capture e te obriga a escrever, como fizeste, tu, Pessoa, em *Epithalamium* e em *Antinous* (Carta a Gaspar Simões – Zenith, 2022: 416-417)? Está atento, que a vida ainda pode atropelar-te. E atropelou. Pouco, mas atropelou, levando-o a atirar-se para um vão de escada com uma Ofélia que beijava perdidamente. Sol de pouca dura ou, o que é mais provável, experiência obri-

gatória para quem estava a ser constantemente interpelado pelo além para experimentar o amor de uma mulher. Um amor que se revelaria desajeitado, talvez porque o que ele melhor sabia fazer era “uma arte de masturbação” literária (Zenith, 2022: 397-398), fosse qual fosse o excitante, homem ou mulher. Mas, digamos a verdade, para o Bernardo “não o amor, mas os arredores é que vale a pena...” (Pessoa, 2015: 238). What else?

3.

“Um amarelo de calor estagnou no verde preto das árvores”(2015: 64), dizes tu, com ar sisudo, de caso, Bernardo. Mas foi por baixo que estagnou... sim, no teu rosto, quase te queimando para a vida. Estagnou em ti porque estavas sob esta copa pouco frondosa, mas suficiente, que é esse teu chapéu amarelo torrado ou laranja. Mas, mesmo assim, o teu rosto pintou-se de verde, marca da passagem do sol por ele. O sol faz renascer o verde. Sem sol não há verde. Mesmo na poesia, para haver verde, é preciso que um sol interior te ilumine. Sim, sim, este verde está em ti porque não é humanamente real e faz de ti um ser livre e solar. Filho do sol. Em palavras. Mas foi o sol em excesso que te queimou a alma. Questão de luz, meu caro. Sobrou-te o espírito, eu sei, e só com ele te debruças sobre o mundo. Esse resiste e sobrevive. Mesmo sem alma ou com ela queimada, de tanto sol cair sobre ti. Queima-se a alma, liberta-se o espírito. Parece-te sensato? Não, não parece, mas não posso esquecer que tu és um insurgente existencial.

4.

Acho, pois, que uma parte importante de ti, Fernando, se chama mesmo Bernardo e que essa parte gostaria muito de ter jeito para a poesia. Não tem, mas é como se tivesse. Por detrás deste verde escondem-se muitos outros rostos que adoram escrever poesia. Foi por isso que lhe arranjaste, ao Bernardo, tantos irmãos poe-

tas, sabendo muito bem que a poesia não é para todos. Sobretudo para os que fecham as portas ao real e ao embate da paixão. Às fraquezas da alma. Claro, a poesia está perto demais do sentimento, da emoção, da vida e o Bernardo (e tu próprio) correria o risco de se deixar ir na onda da sua perigosa e lamentável fugacidade. Ser como os outros na sua triste corporeidade sujeita à prisão do banal e corruptível sentimento. Andar por aí aos caídos. Oh, isso é que não, mesmo que a poesia seja o lugar onde o sentimento acontece em palavras e onde se finge o que deveras se sente. Finge, sim, e sente, também. Mas o fingimento poético é a porta de salvação relativamente à *queda amorosa da alma* ou à “maladie de l’âme”, como diria o Stendhal. Mesmo assim, a poesia é perigosa, reconheço. O Campos era poeta, conhecia bem as insídias do sentimento e, talvez por isso, não gostasse da tua relação afectuosa com a Ofélia. E, cúmplice, ajudou ao desfecho. Por isso, é melhor, no essencial, que o Bernardo (e talvez tu também) se conserve assim e não saia de si a não ser o estritamente necessário, só para espreitar, de esguilha, a realidade. Que se mantenha no *intervalo* (2015: 409), afaste um pouco a cortina e espreite o público a remexer-se nas cadeiras antes de o espectáculo da vida começar. De qualquer modo, esse pouco de vida de que ele precisa estará sempre lá, não desaparece. E assim ainda será maior (por dentro) do que o tamanho do que vê (por fora), se é que, com esses óculos, vê mesmo. Se vê é com os sentidos interiores, apesar do sinal enganador desses óculos de aparente observação externa e tão comprometedores.

5.

Mas, olha, e se te deixasses ir um pouco mais além, até à vida, achas que te tornarias banal? A tua relação, ou mesmo ralação, com a Ofélia banalizou-te? Ao menos toca o real com a ponta dos dedos e, se for caso disso, depois desinfecta-a com palavras um pouco mais fortes ou até mesmo mais ácidas. Ou tens medo do “ácido sulfúrico” da vida e do sexo? Ah, bem sei! Uma parte

de ti não tem jeito para a poesia e tu achas que só ela é que te poderia salvar em caso de perigo, em caso de contágio. Sim, o perigo é o sentimento, não a poesia. Bem pelo contrário, esta resolve, sem perigo, os perigos do sentimento. Mas tenta, meu caro, tenta, não sabes quanta metafísica pode haver na ponta dos dedos quando eles folheiam o real, sobretudo num poema, e o poder que têm de te resgatar dos fracassos da vida. Tens tanta poesia lá em casa! E da boa. Bom, mas não te quero convencer porque, como dizia o outro, o acto de convencer alguém é pura violência, é tentativa ilegítima de lhe colonizar a alma, de impor superioridade espiritual. E eu, que sou poeta, prezo muito a liberdade, a mirha e a dos outros. E, portanto, também a tua. A de seres o que quiseres e ser sempre outro que não tu mesmo. O que quer dizer que também podes, ao mesmo tempo, ser poeta, ser Reis, Caeiro ou Campos ou mesmo essa parte de ti que é o Bernardo Soares e, portanto, resolver esse teu problema existencial. É como voltar a ser criança, como tanto desejaste quando já só te sentias um adulto com excesso de lucidez, a ponto de te começares a informar com o teu amigo sobre como seria a vida no manicómio onde o tiveram enclausurado por algum tempo. Mas não, tens muito mundo sobre o qual levitar com todos esses teus *alter ego(s)*. Afinal, mesmo quando eras Bernardo Soares sempre gostaste de poesia, não é?

III.

A POESIA E A PINTURA

A POESIA E A PINTURA
SEGUNDO LEONARDO DA VINCI
O “Tratado da Pintura”

Visito com frequência o “Trattato della Pittura” (1631; Da Vinci, 1984) de Leonardo da Vinci (1452-1519). Desta vez, fui reler o que ele diz na I Parte (1984: 3-31), em particular o discurso sobre as relações entre a pintura e a poesia. E não resta qualquer dúvida: ele considera a pintura superior à poesia como arte, embora lamente que a pintura não esteja integrada nas chamadas “artes liberais”: gramática, retórica, dialéctica (trivio), aritmética, musical, geometria e astronomia (quadrivio):

“Con debita lamentazione si duole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali” (1984: 18).

Uma boa parte da argumentação de Leonardo baseia-se na superioridade da *visão* relativamente aos outros sentidos: “os olhos, que dizemos serem janela da alma” (1984: 10). E no poder de oferecer, de forma imediata, à fruição uma *totalidade expressiva* que representa o que a natureza nos oferece, a realidade. O que, para ele, não acontece com a poesia. Acresce ainda que, nesta, pode não haver sequer correcto entendimento (“spesse sono le volte che non le sono intese” – 1984: 13), sendo necessários comentários, que muitas vezes também não espelham o pensamento do poeta (“la mente del poeta”). Ora isso não acontece com a pintura, que permite uma fruição com a mesma *rapidez* com que se fruem as coisas naturais (“con quella prestezza che si vedono le cose naturali” – 1984: 13). Se uma, a

poesia, exige uma progressiva descodificação e interpretação, a outra dá-se com imediatidate e de forma transparente ao olhar (“senso più nobile che l’orecchio”), de onde resulta uma “porzione armonica”, o que não acontece com a poesia “per esser le sue parti dette separatamente in separati tempi” (1984: 13). *Separadamente, em tempos separados*, sucessivamente, em progressão, no tempo de fruição. Compreende-se: a poesia trabalha com palavras, é preciso saber ler, conhecer as línguas ou então estar em condições de descodificar o que se ouve ou lê e progredir na descodificação para ir dando conta do sentido do poema, enquanto a pintura se oferece sem necessidade de mediações e de esforço analítico (o pintor “abbraccia in sè la prima verità di tali corpi” – 1984: 7). Além disso, para Leonardo, a comunicabilidade das artes, maior na pintura, marca profundamente a sua eficácia e a sua utilidade. E a pintura comunica com universalidade sem ter necessidade de “intérpretes de diversas línguas, como têm as palavras” (1984: 4).

1.

E, todavia, Leonardo diz o seguinte sobre ambas as artes:

“La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca” (1984: 12).

O que é curioso é esta intercambiabilidade da poesia e da pintura, reconhecida aqui por Leonardo. Esta equivalência, embora com configurações diferentes – uma é cega e a outra é muda –, só se verifica na recíproca condição de artes, no seu reconhecimento como artes. A identidade de uma (a sua essência) equivale à da outra, mas cada uma surge determinada ou condicionada pelos *sentidos* com que opera. Cega ou muda, consoante seja a visão ou a fala/escrita que as caracterizam. Mas elas, sendo diferentes, são equivalentes – não é só a música que é irmã da pintura (1984: 19) –, enquanto arte, o *género* de que participam, para usar uma

linguagem platoniana. Ou seja, elas só não se identificam porque os sentidos a que pertencem são diferentes no seu valor sensitivo e cognitivo, exibindo uma posição hierárquica diferente, onde a visão ocupa um lugar cimeiro. A frase é muito interessante e de certo modo relativiza o juízo drástico de Leonardo sobre a superioridade da pintura em relação à poesia. Superioridade bem expressa não só quando fala explicitamente do valor cognitivo do olhar, mas também quando diz que “la pittura è partorita da essa natura”, é filha da natureza e parente de Deus. É por isso que ele diz que “quem condena a pintura, condena a natureza” e é falho de sentimento (1984: 7).

2.

Mas vejamos ainda mais de perto o que Leonardo diz sobre a pintura e a poesia:

“A pintura exibe um mérito superior ao da poesia, representa com mais verdade as obras da natureza do que o poeta, e são muito mais dignas as obras da natureza do que as palavras, que são obras do homem; porque tal proporção é a mesma que se verifica entre as obras dos homens e as da natureza e a que se verifica entre o homem e Deus” (1984: 7).

Uma diferença ontológica, quase se poderia dizer, apesar da equivalência que Leonardo lhes reconhece. Da ordem do ser. No meu entendimento, do que aqui se trata é da *natureza eminentemente sensitiva ou sensorial da arte* (estamos perante um tratado sobre a pintura, onde as restantes sete partes se ocupam da técnica da pintura) e é por isso que ele reconhece a superioridade da pintura, já que ela não exige o esforço analítico e a mediação intelectual que a poesia exige, porque se dirige mais directa e rapidamente aos sentidos do que esta. E este, que não é também problema na música, não só é um problema da poesia como é também um problema de toda a literatura. Só que

a poesia o minimiza pela forma que assume: por um lado, pela sua dimensão musical, rimática, pela toada que o encadeamento rítmico dos versos gera; por outro lado, pela sua expressividade não analítica e a sua alta performatividade. Na poesia, cada palavra tem como que um valor de tipo onomatopaico, é como uma ressonância vital, um sentimento estilizado, um grito de alma, uma interjeição. É aqui que a poesia, diferenciando-se do romance, se aproxima mais da pintura e da música. E até do silêncio. Dá-se de forma mais imediata aos sentidos ao ponto de quase se confundir com eles. É isto que quero dizer quando digo que ela é altamente performativa. De resto, até já assistimos a experiências de escrita poética desenhada, a da *poesia visual* e *concreta*, que funde desenho e poesia, algo ainda mais íntimo do que o próprio *processo sinestésico*. E também existem as experiências de *poesia meta-semântica*, onde tudo é sonoridade e determina, de forma somente alusiva, uma dimensão semântica totalmente ilusória. Ou seja, o significado não está lá (as palavras são totalmente artificiais) e o que resta é tão-só a mera sonoridade, que pode ou não aludir indirectamente a determinadas palavras, através da semelhança dos sons. Mas é o próprio Leonardo que encontra algumas coincidências em ambas: a “invenzione” (na matéria) e a “misura” (nos versos ou na proporção das pinturas); mas também diz que, ao contrário do que acontece com a poesia, as outras ciências (por exemplo, a astrologia) vão beber na pintura e, ainda, que a pintura “muove più presto i sensi (...) che la poesia”, a pintura estimula mais rapidamente os sentidos do que a poesia (1984: 16). É, portanto, mais sensitiva, mais sensorial, mais directamente dirigida aos sentidos, mais impressiva.

3.

A pintura, para Leonardo, exprime a relação do pintor com a natureza, enquanto a poesia exprime a relação do poeta consigo mesmo, enquanto sujeito poético, ou, como ele diz:

“rappresenta le opere dell’operatore, cioè le opere degli uomini, che sono le parole, com’è la poesia” (1984: 5).

Diria, pois, que ela exprime mais a atmosfera anímica do que a realidade externa, é mais espelho do “operatore” do que de algo que lhe seja exterior. Uma diferença muito consistente, mesmo tendo em conta que este naturalismo ou, se quisermos, este positivismo de Leonardo em relação à pintura não exclui a intrusão do pintor na alma do rosto que pinta, seja o seu seja o de outrem. Ou ele não diria de forma tão clara que os *olhos são a janela da alma* (1984: 10) e o que liberta o corpo da sua prisão física. A conceptualização é assim, radicaliza as posições para que sejam mais nitidamente determinadas.

4.

Fixemo-nos, pois, sobre o que ele diz acerca de outras diferenças entre a poesia e a pintura, lembrando-nos do famoso escrito de Walter Benjamin, de 1936, sobre “A obra de arte na época da sua reproduibilidade técnica” (Benjamin, 1966), em particular da ideia de “aura”, de *unicidade* da obra de arte. O que diz Leonardo? Esta, a pintura, “não se copia”, “não faz infinitos filhinhos como (se) faz com os livros impressos”, é “preciosa e única” e “nunca pare filhinhos iguais a si”. Tal singularidade, acrescenta, “la fa più eccelente che quelle che per tutto sono pubblicate” (1984: 5). É disto mesmo que se trata. A “aura” é a unicidade da obra de arte, a sua singularidade, a sua autenticidade e a sua inscrição numa tradição e num culto que funcionam como seus ambientes e de onde não é legítimo retirá-la sem que a sua singularidade seja afectada (Benjamin, 1966). Pois também nisto Leonardo estabelece a diferença: a que existe entre os livros que transportam igualdade absoluta entre eles, valor desmultiplicado e igual, ao contrário de uma obra de arte, de uma pintura que é única, singular e não reproduzível. E esta é também uma diferença relevante na lógica de Leonardo.

5.

Muitas são as diferenças entre a pintura e a poesia para Leonardo da Vinci, sendo certo que esta última se aproxima mais da pintura e da música do que o romance. É evidente que Leonardo partia claramente de uma posição naturalista sobre a pintura e não valorizava suficientemente a estrutura nuclear da poesia e as componentes que a aproximam da pintura ou da música, quer do ponto de vista semântico quer do ponto de vista mecânico, se assim posso dizer, referindo-me à sua dinâmica musical, à toada e à melodia, mas também ao minimalismo frásico do discurso poético, características que o tornam mais intenso e sensitivo, mais capaz, portanto, de estimular rápida e directamente os sentidos. É a conjunção destes elementos que faz do discurso poético um discurso altamente performativo e que lhe atribui um poder sensitivo ou sensorial provavelmente maior do que o que transparece do que diz Leonardo.

6.

Estas são considerações, centradas no “Trattato della Pittura”, sobre a relação entre a pintura e a poesia, sem considerar outras convergências, como as da *sinestesia*, ou diálogo convergente, mas com autonomia relativa, entre a pintura e a poesia, ou a própria experiência da *poesia visual e concreta*, que, todavia, considero como experiência falhada, sobretudo por ser desviante e por retirar densidade e mistério à poesia ou mesmo por não passar de um mero “amusement” poético e plástico. E, todavia, também esta foi uma tentativa de aproximação entre a poesia e a pintura, de simbiose experimental de duas artes. Ou, ainda, como a da *poesia meta-semântica*, onde a sonoridade, ou seja, a imediatidade e a rapsidez (“la prestezza”) sensorial, é o eixo decisivo da composição poética. O exemplo que mereceria uma aturada reflexão é “Il Lonfo”, de Fosco Maraini.

7.

Compreendo muito bem a posição de Leonardo, o seu objectivo neste tratado sobre a pintura, mas parece-me que a poesia reflete uma tal posição intermédia entre a narrativa literária e a pintura que merece uma reflexão que vá para além das categorias com que o grande Leonardo aqui reflecte. Esta posição intermédia não só reflecte o *intervalo* em que o poeta se coloca, mas também o carácter não analítico, mas sensitivo e musical (sensorial e sensual) do discurso poético. Diria, por fim, que a poesia é uma arte que se aproxima mais da pintura e da música do que da própria narrativa literária, a que parece pertencer.

IV.

NIETZSCHE E A ARTE

O MUNDO COMO FENÓMENO ESTÉTICO

“A Origem da Tragédia”

Pode parecer estranho o título deste capítulo se atendermos ao estado calamitoso em que o mundo se encontra. Não é belo aquilo a que temos vindo a assistir. Mas também é verdade que muitas concepções de arte não a assumem como expressão do belo, no seu sentido clássico, mas sim como expressão de fracturas nucleares da existência, da vida, do mundo ou até mesmo de comuns esgares existenciais (de certo modo encontramos isso na pintura de Paula Rego ou no bailado de Pina Bausch). Não é o próprio Nietzsche que diz, em “A Origem da Tragédia”, que “a epopeia homérica é o poema da cultura olímpica, o hino de vitória em que ele canta os horrores da guerra dos titãs” (1972: 88)? Mas, sim, só que a arte serve precisamente para dar um sentido à existência, para a tornar mais suportável. A visão do horror, do feio ou do disforme, quando convertida e transfigurada pela arte, actua sobre a nossa sensibilidade como uma espécie de filtro e tende a cobrir com o véu da beleza a sua rudeza e aspereza. Já o vimos em Baudelaire: “É um dos privilégios prodigiosos da arte que o horrível, esteticamente expresso, se torne beleza, que a *dor* ritmada e cadenciada encha o espírito de uma *alegria calma*” (1925: 172). E esta é a missão do *espírito apolíneo* que a interpreta, agindo sobre o alimento *dionísaco*. O título, afinal, reproduz o que diz Nietzsche em várias passagens desta obra.

1.

Vejamos, então, o que ele diz sobre a *arte apolínea*, precisamente em “A Origem da Tragédia”:

“Se nos fosse possível imaginar a dissonância (musical) feita criatura humana – e que é o homem senão isso? –, essa dissonância, para poder suportar a vida, teria necessidade de uma admirável ilusão que lhe escondesse a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza”.

E continua, detalhando a mecânica do processo de gestação da arte:

“Deste princípio de toda a existência, deste *fundo dionisíaco do mundo*, nada mais deve penetrar na consciência do indivíduo humano a não ser o que a *potência transfiguradora apolínea* estiver em condições de superar; de tal maneira que estes dois instintos artísticos sejam obrigados a desenvolver as suas forças numa proporção rigorosamente recíproca, segundo uma lei de eterna equidade. Em toda a parte onde virmos as *potências dionisíacas em subversão violenta*, é desejável que Apolo, *envolvido em nuvens*, haja descido já até nós; e a geração seguinte contemplará certamente as mais esplêndidas manifestações da sua *potente beleza*” (1972, 178-179; itálico meu; e pequenos ajustamentos meus à tradução).

Ora aqui está: a erupção vulcânica do mundo em poderosa manifestação vital sobre a qual intervém a potência apolínea de *transfiguração*, envolvida “em nuvens”, resulta, em rigorosa proporção, em arte e em contemplação da poderosa beleza, por obra de Apolo. A síntese perfeita para a obra de arte perfeita. A que, de resto, Nietzsche encontrava na tragédia grega.

A *dissonância*, a que ele se refere, sons estranhos entre si, na história da música evoluiu para a harmonia ou *consonância* musical, talvez esse mesmo “véu de beleza” que cobre a originária e re-

cíproca estranheza dos sons entre si. A *dissonância originária* gera movimento e este tenderá progressivamente para a estabilidade, a *consonância* e a *harmonia*. Também aqui a arte resolve e converte em beleza o que na origem é aparentemente incomponível. E não se trata de uma estética do horror, que há quem a cultive, mas de arte e de beleza. Ou seja, da arte, na sua componente *apolínea*, como modo de viver o mundo calamitoso, mas de forma suportável. Aqui está: promovendo-o a fenómeno estético ele torna-se mais suportável. É como estetizar um sentimento, cantar a dor para melhor a suportar. E ela, a dor, é o combustível de que se alimenta a arte. Sobretudo a poesia. Cantar a dor não é propô-la como função existencial, mas sim como forma de libertação por elevação estética. Não é como a visão do mundo exclusivamente moral que, como diz Nietzsche, aniquila e nega a vida porque esta é “essencialmente imoral”. O moralismo radical nega a pulsão vital. A tónica que Nietzsche põe no *espírito dionisíaco* diz precisamente o contrário. A exaltação da vida, das pulsões vitais, da alegria primordial que tudo anima, ou seja, “o instinto dionisíaco, com a sua alegria primordial até mesmo perante a dor, é a matriz comum donde nasceram tanto a música como o mito trágico!” (1972: 176). *Voilà*. É aqui que se inscrevem quer a música quer a poesia. Como respiração cadenciada e sublime da própria vida. Com Apolo a indicar-nos o caminho: “com gestos sublimes é que ele nos mostra quanto o mundo dos sofrimentos lhe é necessário, para que o indivíduo seja obrigado a criar a visão libertadora, porque só assim, abismado na contemplação da beleza, permanecerá calmo e cheio de serenidade, levado na sua frágil barca por entre as vagas do mar alto” (1972: 51).

2.

Achei muito curiosa uma observação que li no *Ecce Homo*. É esta: “Quando pretendemos libertar-nos de uma opressão intolerável, tomamos *haschich*. Pois bem: eu tomei Wagner” (Nietzsche, 1961: 62). Libertou-se através da música, mais concreta-

mente, a de Wagner. Veneno, diz ele. Mas veneno excelsa, o de Tristão (e Isolda, de 1865), o *nec plus ultra* de Wagner, “o maior benfeitor da minha vida”. O papel da música na vida de Nietzsche é decisivo ao ponto de ele próprio comparar “Assim falava Zarathustra”, a sua poderosa obra-prima, com o “espírito da primeira frase da Nona Sinfonia” (Zweig, 2022: 98). A música é para ele a arte por excelência *dionisíaca*, vital, pulsional. “Não sei estabelecer diferença entre as lágrimas e a música”, diz ele no *Ecce Homo* (1961: 64). Uma intimidade tal entre sentimento e música que acaba por identificá-los, embora no interior de um processo de transfiguração estética que vai do *dionisíaco* ao *apolíneo* e, na música, da *dissonância* à *consonância*. E a poesia segue o mesmo trajecto. Assim se cumprindo o papel da arte como redenção. Algo que, em vez de se distanciar da vida, se aninha nela e que, no calor do ninho, se eleva como fumo branco (“envolvido em nuvens”) que, desenhando formas perfeitas no ar, indica boa combustão em terra. Mais uma vez, a música e a poesia.

Eu creio que a poesia é uma espécie de sequência da música, mantendo uma grande intimidade com ela, não só porque faz parte da sua matriz, porque é de algum modo o seu registo originário, mas também porque é uma linguagem performativa, que procura funcionar como acção, superando a dimensão de mera expressão do real sentimental, emocional, vital. Tal como a música, a poesia vibra por si. Ao dizer-se, cumpre-se como momento existencial com densidade ontológica. Dizer-se para sobreviver. A poesia não pode, pois, ser concebida como *representação*, mas sim como *vontade*, exactamente como a música. Apesar de a vontade ser “o inestético em si”, a música *aparece* como vontade (1972: 64). O *espírito dionisíaco* move-se nestas águas, move a música, mas também move a poesia na sua géne-
se, evoluindo, esta, depois, para um puro olhar contemplativo, o do *espírito apolíneo*.

3.

Nietzsche cita Schiller: “Um certo estado musical da alma é que o precede e faz gerar dentro de mim a ideia poética” (1972: 55-56). Acontece o que ele chama uma “predisposição musical” no acto de poesar. E fala da *dissonância musical*. A *dissonância* evolui na história da música para a harmonia de sons originariamente estranhos entre si, em analogia com a própria vida, fazendo-a evoluir da aspereza para a suavidade estética, a beleza, como única forma de suportabilidade: “o mundo e a existência não podem ter justificação alguma, a não ser como fenómeno estético” (1972: 175, 60). E neste registo a música tem um papel fundamental como propulsora da arte, como energia que “dá, de certo modo, asas à arte apolínea para a levar consigo no seu voo” (1972: 173).

4.

Esta distinção entre *espírito apolíneo* e *espírito dionisíaco* é decisiva para compreender a arte. *O mundo como vontade e representação* é o título da grande obra de Schopenhauer. A arte conserva a vontade como impulso originário do artista, como combustível, como energia que lhe dá asas, mas ela é mais do que representação e mais do que algo que se soma ao real disponível. Ela tem mesmo a pretensão de se tornar real, confundindo-se até com ele... para o substituir. Só assim poderá cumprir a sua função redentora e libertadora. E nesta operação o artista anula-se, resolvendo-se como indivíduo empírico concreto, como subjectividade do foro real (1972: 59, 60), para se elevar à universalidade possível, mas sem perder o cordão umbilical, que nunca é cortado, ficando, todavia, invisível e espiritualizado. No voo estético, o combustível está lá, mas praticamente já não é preciso porque no ar a aspereza do real se dissolve, desaparecendo os obstáculos que impediriam o voo. A arte não é positivista. E o artista não é um observador descomprometido com o real, mas alguém que levita sobre ele movido pela sua própria energia propulsora. Não, o artista

é um militante da vida... bela. Só militando nela, absorvendo a sua energia, com todos os riscos e choques, ele se pode elevar à esfera contemplativa.

AFORISMOS “Ecce Homo”

A minha crescente dedicação à poesia e à pintura tem-me levado a regressar com maior frequência a Friedrich Nietzsche, às suas principais obras, algumas das quais de leitura e de compreensão nada fáceis. Por exemplo, *Assim falava Zarathustra*. Mas regresso porque a sua obra talvez seja, no essencial, uma obra sobre a arte e/ou com perfil artístico. É esta a razão que me leva a revisitar aqui o *Ecce Homo - Como se chega a ser o que se é*, de 1888 (Nietzsche, 1961), esse livro autobiográfico. Na verdade, algumas reflexões de Nietzsche são muito úteis para a matéria em desenvolvimento neste livro.

1.

“Fiel discípulo do filósofo Diónisos, prefiro ser um sátiro (*ou “arlequim”*) a ser um santo” (“nada houve mais mentiroso do que um santo” – 1961: 161); “abater ídolos (eis o que eu chamo aos ‘ideais’) é o meu principal ofício”; “a mentira do ideal foi até agora a maldição sobre a realidade”; “não refuto os ideais, calço simplesmente as luvas perante eles” (1961: 20-21).

Claríssimo, Nietzsche, na sua devastadora incursão pelo universo dos *ideais*. No seu apaixonado *realismo dionisíaco*. Porque são mesmo os ideais, enquanto *ídolos*, que estão em causa. Se assim não fosse ele não calçaria luvas ao confrontar-se com eles. Luvas de combate. De boxe, talvez. Ou, então, luvas para não ficar contaminado por eles. Tudo em nome da realidade lamentavelmente falsificada, inventada. E porque os *ideais-ídolos* são maldição sobre

ela, a realidade. Falsificando-a em palavras, deixam-na entregue a si própria, desgovernada, anónima. É por isso que prefere ser sátiro a ser santo. Porque, diz, a mentira é amiga dos santos. Como os ideais.

Nietzsche traduz ideais por *idola*, provavelmente no sentido em que deles falava Francis Bacon no seu famoso *Novum Organon* (Bacon, 1959; e Santos, 2019: 32-34). Bacon distinguia quatro tipos de *idola*: *idola tribus*, *idola specus*, *idola fori* e *idola theatri*. Os dois primeiros integram a estrutura espiritual da natureza humana e os dois últimos são adquiridos por via externa. Creio, pois, que ele se refere aos *idola theatri* porque, diz Bacon, estes “foram encenados e representados para criar mundos fictícios e teatrais” (1959: 67). Mundividências, diria. Melhor: ideologias. Não creio, pois, que haja dúvidas. Decididamente, Nietzsche é do contra, porque é amigo apaixonado da realidade, embora não pareça. O que ele diz tem um fundo de verdade: a concentração da acção humana nos ideais, ainda por cima quando eles são forjados como mundividências ou como pura ideologia, ou seja, *idola*, leva a que a realidade seja por eles ficticiamente modelada, lida e, sobretudo, convertida em manta retórica que, depois, a cobre e simbolicamente a denomina. A tal maldição sobre a realidade. Isto poderia ser explicado com o mecanismo da *inversão ideológica*: a realidade é submetida a uma *hipóstase* e recriada como matéria ideal fictícia, sendo, depois, a nova realidade reconstruída por dedução a partir daquela – *hipóstase*, primeiro, e *inversão*, depois. Uma recriação “tautológica” da realidade, mas com novo conteúdo simbólico. Ilusão. A realidade como ficção ideal para efeitos de legitimação, tal é a função dos ideais sob forma de ideologia, de *fora theatri*. Ficção. Nietzsche não anda tão fora da verdade como podia parecer à primeira vista.

2.

Outro trecho que me chamou a atenção está incluído no capítulo I, “Porque sou tão sábio”, parágrafo 5 (1961: 37). Passo a citar: “Afigura-se-me também que as palavras mais impertinentes, a carta

mais inconveniente, têm alguma coisa de cortês, de mais honrado que o silêncio. Aos que se calam quase sempre falta perspicácia e finura de coração. O silêncio é impropriedade (*no alemão: Schweigen ist ein Einwand*), devorar o despeito assinala mau caráter, estraga o estômago. Todos os que se calam são dispépticos”.

Ele sofreu o silêncio, sobretudo o alemão (daí o desprezo que, nesta obra, manifesta tão violentamente pelos alemães), em relação à sua obra e por isso comprehende-se esta sua posição. Mas, para além disso, a sua é uma posição de fundo para levar a sério. Discordar, argumentar contra, ser impertinente ou até mesmo inconveniente representa mais respeito pelo outro do que o silêncio. Significa torná-lo visível. A discordância frontal é, pois, mais humana, mais cortês, mais respeitosa do que a ausência discursiva, a fuga para o silêncio, a ocultação. O silêncio é perigoso para a digestão, diz ele. Provoca dispepsia, no próprio. Por isso, o silêncio não é de ouro. Pior ainda, essa prática é mesquinha, quando não é brutal, silenciando, por imposição. Também é técnica apurada para anular o outro, precisamente, silenciando-o. Mas sobretudo pelo silêncio que lhe votamos. Pode falar, manifestar-se, mas nós nunca lhe daremos voz ou falaremos dele. Ele é um estranho. Um intrometido. Um estrangeiro. Um inimigo. Um potencial invasor. Eu até me atreveria a dizer que esta atitude é intimamente cruel, sobretudo se o silêncio for movido por despeito ou então como castigo. O silêncio é escuridão quando a palavra parece estar a interpelar, a pedir que se acenda uma luz. Pelo contrário, a palavra redime e, por isso, acende essa luz. Mesmo que ela também projecte sombra. Muitas vezes sobre aqueles que, por isso mesmo, querem silenciar. Mas... “amor fati”.

3.

Nietzsche louva Stendhal, a quem, diz, deve a melhor expressão de ateísmo que seria possível inventar: “A única desculpa de Deus é não existir” (1961: 57). Que mais não fosse só isso explicaria

a razão de os cardeais o não quererem (sem terem tido sucesso, porém) em Civitavecchia, como representante diplomático de França, junto do Estado do Vaticano. Mas a afirmação não deixa de ser curiosa: só porque não existe não se lhe pode atribuir culpa pelo estado lastimável do mundo. É que se existisse não teria perdão, fossem quais fossem as conversas teológicas para o justificar. De resto, se existisse nem precisaria desses teólogos para justificar a sua não intervenção nos desatinos do mundo. Aqui, o seu silêncio diria tudo. E não seria mesquinho. O poder infinito deixa de o ser se precisar do poder finito. O infinito é inefável. A conclusão: porque não existe é que há por aí tantos a viver à custa da sua inexistência. Estão aí para preencher um vazio. E são os oficiantes desse mesmo vazio, travestido de plenitude. Será por isso que ele diz que os santos são mentirosos?

4.

“Quando pretendemos libertar-nos de uma opressão intolerável, tomamos *haschisch*. Pois bem: eu tomei Wagner”; “Não sei estabelecer diferença entre as lágrimas e a música” (1961: 62; 64).

A música, o melhor remédio contra a opressão, contra os pesadelos, contra a dor, contra a infelicidade, contra a solidão. Melhor do que medicamentos ou drogas. Em “Para além do Bem e do Mal” (Nietzsche, 1924), na parte dos aforismos, disse: “a música oferece às paixões o meio para fruírem de si próprias” (“Vermoege der Musik geniessen sich die Leidenschaften selbst” – Aforismo 106). Um regresso à dimensão dionisíaca da vida que a música e a poesia tão bem representam. E, por isso, ele tomou doses enormes de Wagner a ponto de ficar saturado, até à ruptura. Uma paixão alimentada por Wagner que, como todas as paixões, teve o seu fim, dando lugar a duas solidões debaixo do mesmo tecto, o da música. Mas tinha de ser, para não provocar habituação. A música, para ele, é como o choro, é dionisíaca, é pulsional, física, corporal, é estremecimento, êxtase. Só assim se comprehende que ele não

consiga estabelecer diferença entre lágrimas e música. Eu canto como quem chora, diria. O meu choro é o canto triste da minha alma. Lembra-me o Manuel Bandeira de “Desencanto” (de 1912):

“Eu faço versos como quem chora
 (...)
 Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
 Tristeza esparsa... remorso vão...
 Dói-me nas veias. Amargo e quente,
 Cai, gota a gota, do coração”.

Que cumplicidade! Talvez porque sejam irmãs gémeas, a música e a poesia. E é por isso que Nietzsche acabará por dizer:

“E como suportaria eu ser homem, se ao homem não fosse também dado ser poeta, decifrador de enigmas, redentor do aca-
 so?” (1961: 139).

Aqui está. A mesma exigência de tomar poesia... e não só Wagner. A alma e o corpo revelam-se na música, confundem-se com ela e concentram-se numa lágrima, sim, mas também na e com a poesia. É ela, a poesia, que vai lá ao fundo do nosso ser e traz os enigmas à flor da pele, mas sem os desvelar completamente, apesar de os expor com força dionisíaca, com poder de estreme-
 cimento, com capacidade de redenção. Mas este fluxo resulta de uma viagem ao interior de si, de Nietzsche, do compositor ou do poeta, com poder terapêutico:

“Nunca tive tanto prazer em olhar para dentro de mim como nos períodos da minha vida em que estive mais doente e mais sofri” – “uma forma superior de cura. A outra cura proveio desta” (1961: 109).

Só que assim sobrevém a solidão, esse estado que é chão da criação, o seu húmus. Até se poderia dizer que a arte é a resposta à inquietude

que se manifesta neste estado anímico originário. A poesia é irmã da solidão porque ela viaja para o interior de nós próprios, sobretudo quando há dor, deixando lá fora tudo o resto. E, por isso, a linha do horizonte é a própria alma, o sol que nos ilumina lá dentro e que, de quando em quando, vamos revelando através da música e da poesia, de forma cifrada, mas intensa, rompendo com o silêncio quando ele ameaça tornar-se indigesto. Sim, mas, mesmo assim, a solidão permanece inacessível e insondável na sua plenitude, porque ela “tem sete véus” e “nada há aí com poder de atravessá-la” (1961: 130). Só a poesia e a música podem traduzir em sons e palavras a solidão, que permanece intacta como seu alimento, como seu fundo, como seu ambiente. Ambas falam, ambas se exprimem para dar voz a esse magma interior, a essa pulsão que pressiona a erupção melódica e significante, como o vulcão que já não pode ficar contido na terra e tem de explodir para o céu, com seus rios de lava a descerem vertiginosamente pelas encostas dos montes. Lavas, a petrificarem. Como os sons e as palavras da montanha. Pedras preciosas. Sim, mas o magma essencial fica lá, fonte de calor e de energia vital, protegido por sete véus, sete camadas, sem se poder atravessá-las, mas apenas interpretar os seus indícios, as suas manifestações, as suas incrustações... Só a montanha sabe, como nós, o que vai dentro de si, no seu mais profundo interior e, por isso, quando fala, fá-lo de forma encriptada, embora de forma intensa e torrencial. Com lava, levando tudo à sua frente. Como a música ou a poesia quando transbordam em sons e palavras lá do alto, das cumeadas espirituais. E nos fazem estremecer. Mas não podem desnudar, rompendo os sete véus que cobrem e protegem a solidão da alma. Assim é o terreno primordial da música e da poesia. Como a montanha. O terreno da solidão. Ninguém pode atravessar os sete véus, nem o poeta nem o músico nem quem observa a majestosa solidão em que germina a arte – de fora para dentro, mas também de dentro para fora. O poeta e o músico só podem ser intérpretes do oráculo e oficiantes dos rituais estéticos que dão corpo à linguagem da solidão. Nietzsche é, sim, mais um fiel discípulo de Diónisos do que de Apolo. Basta lê-lo para nos apercebermos disso.

V.

A POESIA E A MÚSICA

O POETA DEU-NOS MÚSICA

Bob Dylan

Um dia, quando estava a pintar, pus-me a ouvir “Mister Tambourine Man” e “Blowin’ In the Wind”, do Bob Dylan. Gosto de ouvir música enquanto pinto, não enquanto escrevo poesia. A escrita poética é mais sofrida do que a pintura, impondo um silêncio que esta não exige. A música deve brotar do poema, desprender-se suavemente da rítmica silenciosa das palavras escritas. Como se fosse uma pauta lida e trauteada em surdina. Com a alma. Mas essa vontade de ouvir Dylan levou-me a retomar um texto que publiquei em Outubro de 2016, por ocasião do anúncio da atribuição do Nobel da Literatura ao poeta-músico e que agora, neste livro, reproponho, desenvolvido e com profundas alterações.

1.

O Bob Dylan poeta-músico passa da surdina poética ao som explícito, instrumental e vocal. E é por isso que as pessoas o vêem assim, como músico. Ou melhor, o ouvem. A música de um poema que não está em primeiro plano. Por exemplo, a fruição dos que não sabem inglês e só percebem o que quer dizer “Hey, Mister Tambourine Man”, o título dessa belíssima canção que nos ficou no ouvido. Sim, poderíamos afirmar que se trata de “poesia para o ouvido”, como alguém disse. Dylan, um autor e *diseur* com especial sentido e poder musical.

Eu, quando jovem, até já sabia alguma coisa de inglês (aprendera no Liceu), mas, para mim, naquele tempo, o Dylan era só sons,

música. Palavras com valor somente musical. Da melhor, mas só música. Revolucionária, mas só música. Do tempo desses extraordinários cantautores que agitavam as massas, sobretudo estudantis. Com música. Todos à esquerda. Revolucionários. Com música. É verdade que, nesse tempo, as letras contavam muito e eram “da pesada”, muito politizadas, de intervenção ou com uma intensa expressividade existencial. O pico desse tempo foi 1968. O lugar deputado: Paris. O mês: Maio.

Mas não era preciso conhecer a letra. A música bastava-se, além do contexto ambiental que funcionava como cenografia ou pano de fundo e também como difusa semântica. Tudo convergia para o mesmo sentido. Nem sequer havia internet com as traduções. Bastava o título e o *cantautor*. Ouvi muito Dylan, gostava, mas nunca li nem fui induzido a descodificar a letra das suas canções. Só mais tarde é que, movido pelo debate, as fui ler. Graças ao Nobel. Muito belas, confesso. Em particular, as de “Mister Tambourine Man”, “Blowin’ In the Wind” ou “Like a Rolling Stone”. Quem nunca se sentiu perdido nas mil veredas da existência e precisou de uma canção para sonhar, de um “Tambourine Man”? Quem não se sente, tantas vezes, a caminhar sem rumo por uma “velha rua deserta demasiado morta para sonhar” e a precisar de ouvir um Bob Dylan? Sim, o Dylan ajudava e ajuda – “Hey, Mr Tambourine Man, play a song for me” (...), “take me on a trip upon your magic swirling ship”. São palavras que falam do sentido profundo da existência e dos sonhos que a alimentam e a redimem: “Let me forget about today until tomorrow”.

2.

A verdade é que, em 2016, Bob Dylan recebeu o Nobel da literatura porque soube fundir poesia e música de forma poderosa, como autor e como cantor, como poeta e como músico, dando forma expressiva e intensa à sua inspiração, materializando-a e conseguindo atravessar o tempo e as suas vastas fronteiras, ins-

pirando multidões um pouco por todo o mundo. Mas também é verdade que se o género é claro e linear na sua expressividade, já o prémio pode parecer um pouco oblíquo – meio-música/meio-poesia, mas invertendo a dominante da equação. Ou seja, trata-se de uma forma expressiva onde a música é dominante, *sobre determinando* de forma decisiva o significante poético. A *intensidade sensitiva* a sobrepor-se à semântica. Parece-me. Embora, é minha convicção profunda, a poesia seja *a fala da música*, a primeira fala, aspirando também ela sempre a ser convertida em música, ou melhor, a ser dita também musicalmente. A sair do seu estado de surdina e a ficar em primeiro plano, musicalmente explícita. Mas a poesia surge, aqui, como suporte auxiliar da música, cooperando sobretudo com a sonoridade, a rima, a rítmica. Não tanto com a sua componente semântica, que em Dylan também é intensa. Mesmo na *sinestesia* há sempre uma arte que sobe ao primeiro plano com a sua linguagem, dependendo, claro, do tipo de experiência estética do fruidor. Às vezes, há mesmo dificuldade em conciliar a intensidade rítmica com a suavidade e a delicadeza poética de certas letras. Seguindo esta linha selectiva, amanhã o Nobel da Literatura também poderá ir parar a um pintor, a um bailarino, a um coreógrafo, a um realizador? Como o foi a um músico, embora cantautor/*diseur* e poeta. Porque não? Um quadro não é tantas vezes uma poderosa narrativa contada em riscos e cores? Mas talvez não. A música e a poesia falam a uma só voz e podem até diluir-se reciprocamente, uma na outra. O *diseur*, na realidade, é um músico. E o cantautor é uma espécie de *upgrade* intensivo do *diseur*, que também seja poeta. Sim, música e poesia podem, sem risco de errar, identificar-se. De poeta a *diseur*, de *diseur* a músico. Cada momento integrando o anterior.

3.

Bob Dylan sempre se colocou à esquerda e tem projecção mundial. Há muito. Mas as escolhas à esquerda não são de hoje, arriscando-se a Academia a que o Nobel um dia venha a ser pu-

blicamente recusado, como aconteceu, em 1964, com Jean-Paul Sartre, que não queria ser “institucionalizado” (a Oeste como a Leste), mantendo-se livre, embora com simpatias pelo socialismo e pelos sistemas políticos de Leste. Mas isso não viria a acontecer quando a Academia teve a ideia de o atribuir, em 1997, a Dario Fo – um *giullare* (jogral) de esquerda ou mesmo da esquerda radical – “porque, seguindo a tradição dos jograis medievais, faz troça do poder, restituindo a dignidade aos oprimidos”. Palavras que ecoaram forte na Academia Sueca, aquando da atribuição do prémio a este extraordinário Mimo: o grande Dario Fo, sempre acompanhado pela sua companheira Franca Rame. Um dramaturgo em acto, em movimento, dando vida às palavras com um poder mímico extraordinário. Veja-se “Mistero Buffo” (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE>), onde encontramos a sua genialidade nas partes em que recita uma espécie de *narrativa meta-semântica*, à semelhança da poesia que tem o mesmo nome. As palavras do torrencial discurso são sonoridade alusiva a uma narrativa previamente identificada, sons sem significado próprio, mas que imitam a sonoridade de palavras, de frases, de uma língua, acompanhando-as de mímica. Discurso meta-semântico, sem dúvida, tal como quando se fala da poesia meta-semântica de Fosco Maraini, por exemplo, em *Il Lonfo*. Sons que se assemelham a palavras, mas que não são mesmo palavras. Dramaturgia accionada tecnicamente pela capacidade mímica do grande *giullare*, por exemplo, quando conta/imita a história antiga precisamente de um *giullare*. Também aqui a lógica da atribuição do Nobel funcionou como em Bob Dylan. Ou o caso de José Saramago, bem conhecido também pelo seu posicionamento à esquerda. O caso de Dario Fo não foi menos “escandaloso” do que este, o de Dylan. Foi ele próprio que o disse no seu discurso de investidura: “Mas, sim, o Vosso” – dar o prémio a um jogral – “foi deveras um acto de coragem que soa a provocação”. E evocou Ruzante Beolco e os seus cânticos ao quotidiano e às pessoas comuns, as gargalhadas sobre um poder que não tolerava o riso. Sim, seria necessário mais gargalhadas corrosivas sobre os

poderes sem alma que nos governam a coberto de ideologias solidárias mal ancoradas na ideia de justiça, seja ela distributiva ou comutativa. O Nobel de Fo provocou, como ele diz, uma “balbúrdia” entre os eleitos do Parnaso e da literatura convencional que se viram preteridos e trocados por um jogral que usa “palavras para mastigar, com sons esquisitos, rítmicas e modulações diferentes, até às loucas tagarelas sem sentido do ‘grammelot’ (sequência arbitrária de sons)”. Por outro lado, como nome mundial, projectado precisamente pelas suas canções, Bob Dylan, ao contrário de muitos e relevantes poetas ou romancistas, mas pouco conhecidos, não precisaria de ser “reconhecido”, não dependendo dos oito milhões de coroas suecas para sobreviver como artista nem do Nobel para ver divulgada a sua obra. Já tinha que chegassem, até demais.

Pode até parecer que, às vezes, a Academia faz escolhas fracturantes ou disruptivas para subir ao topo da agenda pública, ao gerar polémicas planetárias. E não têm sido poucas. Não creio que seja porque os tempos estejam a mudar, como disse a Secretaria da Academia, uma vez que faz isto há muito e, por isso, não creio que, como alguém disse, de passo em passo a Academia acabe por terminar na irrelevância. A arte precisa de reconhecimento com dimensão. De dinheiro também, mas sobretudo de reconhecimento digno de registo. A Academia tem essa importante função.

4.

O Nobel, por vontade testamentária de Alfred, é concedido no âmbito de cinco áreas: a Física, a Química, a Medicina/Fisiologia, a Literatura, a Paz. É o que lá está, embora também se atribua o Nobel da Economia (não previsto no Testamento). Compreende-se, pois, que a atribuição deste prémio esteja limitada a estas esferas e que a Bob Dylan não pudesse ser atribuído o prémio para a música. Simplesmente porque não está previsto. Por isso, houve, em 2016, polémica. E da grossa. Até o Nobel da Literatura Wole Soyinka disse que, assim, no ano seguinte, deveriam

atribuir dois Nobel da Literatura. Outros disseram que a música não precisa deste tipo de megafone, porque já tem em si uma enorme força reprodutora e de expansão. Ou que este prémio equivaleu a dar um Grammy Award a um qualquer escritor pela musicalidade da sua narrativa ou, o que seria mais natural, a um poeta, que tem a música inscrita nos poemas, não precisando, pois, de recorrer a *outsourcing*.

Até o Nobel a Dario Fo foi considerado, por muitos, deslocado por não haver um Nobel para o Teatro (tão-só para a dramaturgia, enquanto género literário). E ele era sobretudo um “giullare”, não um importante dramaturgo. E o Sartre recusou, como disse, porque não aceitava ser institucionalizado. Mesmo os Nobel da Literatura a Henri Bergson (1927) ou a Churchill (1953) foram também algo surpreendentes, pelo desvio da norma. E o mais curioso é que este Nobel tenha sido atribuído a Bob Dylan no mesmo dia em que morreu o grande Dario Fo, encenador, actor, dramaturgo, esse grande italiano que se seguiu, em matéria de teatro e de Nobel, a Luigi Pirandello (Nobel em 1934), o fantástico dramaturgo/filósofo cuja genialidade foi descoberta e reflectida em inúmeros textos pelo jovem António Gramsci (veja o meu ensaio sobre Gramsci e Pirandello, em Santos, 2006: 109-117), outro italiano que teria merecido o Nobel (entre os vinte italianos que já o receberam).

Disse a Secretaria da Academia que Bob Dylan “criou uma nova expressão poética no âmbito da tradição da grande canção americana”. Poderia ter dito, como alguém disse: criou “poesia para o ouvido”, que é mais do que dizer que criou “novas expressões poéticas”. Ainda que o registo estético deste órgão, o ouvido, seja, no caso da música, mais o da sonoridade, da fonética ou da rítmica do que o da semântica, sendo certo que a poesia tem ela própria uma musicalidade interior que até pode prescindir da sonoridade expressa. Ma, sim, há música que tem a alma abrigada na poesia que a inspira. O Leonard Cohen também navega por estas águas. Por isso gosto tanto de o ouvir, sobretudo quando pinto. O que é muito frequente.

5.

Em suma, a Academia sueca voltou, há sete anos, a pôr a música e a poesia na agenda, pondo meio mundo a discutir o valor e o estatuto literário das letras das canções, valorizando a música de intervenção e o papel dos cantautores e repropondo o riquíssimo ambiente libertário e de protesto dos anos e da geração de sessenta. E a valorização deste tipo de música é, de facto, muito importante porque traz à boca de cena o empenho político e social com dimensão de massas, sem dúvida, mas também a sofisticação estética. Ou seja, traz de facto uma revalorização da cidadania no plano estético. Hans-Georg Gadamer, inspirando-se nas “Cartas sobre a Educação Estética do Homem” (1795), de Friedrich Schiller, propôs, em “Verdade e Método” (1960), uma espécie de imperativo categórico estético para a cidadania: “Comporta-te esteticamente”. Ou seja: *Age como se a máxima da tua sensibilidade pudesse valer ao mesmo tempo, e sempre, como princípio de uma estética universal.*

6.

No momento em que escrevia a primeira versão deste texto, precisamente em Outubro de 2016, a Academia ainda não tinha conseguido contactar Bob Dylan e até houve quem admitisse que poderíamos assistir a um novo caso como o de Sartre, com Dylan a recusar o Nobel para não ser integrado ou institucionalizado. Ou a nem sequer agradecer. Teríamos novo debate à escala planetária. Mas não aconteceu, porque o poeta-músico o aceitou e recebeu, em abril do ano seguinte. E também é verdade que este prémio, por exclusão, acabou por deixar na sombra aqueles que só dispunham da escrita para firmarem publicamente a sua obra. E por isso tinha razão Rainer Maria Rilke naquele Soneto de “Die Sonette an Orpheus” onde diz: “cantar é existir” (“Gesang ist Dasein”). O poeta-cantor Bob Dylan teve o Nobel porque cantou a sua poesia, fez da sua vida um canto permanente. Mas,

na realidade, também a escrita pode funcionar neste registo, ou seja, como solução da própria vida, embora sem o mesmo poder expressivo e capacidade de expansão universal. Mas quando estas duas dimensões se conjugam, então, a existência intensifica-se, aprofunda-se e expande-se, podendo acabar... num Nobel. Foi o que aconteceu a Dylan. Que não o recusou. Mas não deixaria de ser talvez ainda mais significativo se tivesse havido um acto de recusa, pois, como diz o poeta, é na renúncia que melhor se vislumbram os sinais de grandeza.

VI.

YOURCENAR, MICHELANGELO E A ARTE

ARTE E AUSÊNCIA

Quando publiquei o meu livro *Os Intelectuais e o Poder* (Lisboa, Fenda, 1999) pus-me a questão do estatuto do filósofo. Quem se pode considerar filósofo? Licenciado em Filosofia, Professor de Filosofia ou Filósofo? Não é, de facto, a mesma coisa. Saber sobre filosofia não é a mesma coisa que filosofar. E acabava dizendo que a condição de filósofo só pode ser atribuída por outros, não pelo próprio. Não é como nos casos do economista, do médico, do sociólogo ou do jurista. É coisa mais grave porque toca algo de difícil comprovação: não através de um diploma, mas da sabedoria sobre os nexos essenciais ou constituintes da existência, da vida, da história. Numa palavra: ver para além dos particularismos ou especialismos. Mover-se numa *ontologia da existência*. O mesmo poderia ser aplicado ao poeta. Não basta fazer versos ou boa rima. É preciso sentir, exprimir e tocar as almas por dentro, em palavras com poder performativo. Mas talvez menos ao pintor, embora o passo que leva a esta condição só possa ser dado quando se verificar a condição referida pelo fundador da história da arte, Johann Winckelmann: um desenhador não é um pintor porque imita o belo, não o cria (Winckelmann, 1953: 95). Pintor é o que cria beleza, não o que a copia. O mesmo vale, em geral, para a condição do artista, o que cria o belo, mesmo que seja o belo horrível.

1.

Os gregos diziam que a filosofia nascia com o *espanto*, que dava origem à interrogação sobre as causas primeiras do ser (em parti-

cular os chamados pré-socráticos, Parménides ou Heráclito, por exemplo). E a arte, a que não procura reproduzir o real, simplesmente descontaminando-o das suas imperfeições, mas, sim, recriá-lo a partir de uma visão interior do mundo e da vida? A música, a poesia, a pintura, o romance? Cada artista dará certamente a sua resposta, com a própria obra ou mesmo com palavras sobre ela. E já se sabe que as respostas são inúmeras, sobretudo nesta época de relativismo universal, de pós-modernismo, onde não há lugar para as grandes narrativas e para a profundidade temporal, de civilização da imagem e de triunfo do simulacro e de perda de *aura* da obra de arte, onde até uma banana colada com adesivo vale milhões pela sua qualidade estética ou onde o crítico, explicando o absurdo, acha que o que vale mesmo é a assinatura e nada mais. A assinatura como arte, onde o conteúdo nada importa. Uma visão notarial da obra de arte. Pois é. Se em tudo já é assim, relativo, na arte ainda é mais. Cada um parece ter a sua bússola estética com diferentes localizações para um mesmo lugar, seja ele o norte ou o sul. Um relativismo que desorienta e desresponsabiliza.

2.

Pois também eu tenho a minha ideia sobre o assunto, procurando cruzar a estética com a própria experiência de produção de arte (do romance à poesia, à pintura). E, a partir daqui, desenvolver uma reflexão que tenha um único sentido e um único valor: dar testemunho de como nasce a obra de arte (se for mesmo obra de arte, assim considerada, que não seja pelo próprio ou pelo que considera que a assinatura é tudo, seja uma banana, seja um micrótio). O risco é grande, mas acho que vale a pena.

Digo muitas vezes que a poesia nasce de um *estremecimento* e desenvolve-se como *solução* para a própria vida, até pela sua altíssima performatividade, o seu valor como acção existencial com valor metalinguístico ou meta-semântico. Como acto sublime do

viver. Fixei bem a ideia de Nietzsche e do carácter primordial da experiência dionisíaca na criação estética. Uma espécie de *libação existencial* de onde a poesia nasce quase como imperativo e como solução para resolver a “ressaca”, também ela existencial. Em palavras triviais, para concretizar melhor a ideia, diria que a poesia (ou a arte) funciona como uma espécie de remédio, um *guronsan* espiritual de fabrico próprio, de design sofisticado, prolongado no tempo e proposto aos outros que de algum modo também vivem em “ressaca”. Um remédio para a alma feito de palavras em composição melódica. O García Lorca dizia que a poesia não quer adeptos, mas sim amantes. Não se entra nela como se olha para uma montra ou para uma disputa desportiva. Entra-se nela como numa oficina onde se lapidam minerais. Alquimia, sim, alquimia. A arte quer envolvimento, sofrimento, dor, paixão, amor, pulsões, vibração existencial. E elevação. Não quer mãos limpas, distância, medo, relação puramente analítica com a realidade ou puro pragmatismo. A arte é *um em-si* que prescinde do seu próprio exterior, embora nasça para ser comunicada, sim, mas de forma desinteressada. Desinteressada, sim, mas não para o próprio artista que a cria, porque algo interior lhe impôs a criação, requerendo-a mesmo como solução para a sua inquietação, o desassossego, capturando e resolvendo o *estremecimento* com a beleza das formas.

3.

Pediram-me, numa entrevista para a RTP, para escolher uma frase que me tenha influenciado ou que tenha sido importante na minha caminhada estética, sobretudo entre a poesia e a pintura. Escolhi uma frase de Marguerite Yourcenar/Michelangelo Buonarroti, em “Le Temps, Ce Grand Sculpteur” (1983; Yourcenar, 2020), para sublinhar o registo em que me move no plano artístico: “*Gherardo, maintenant tu es plus beau que toi-même*”.

Esta frase sintetiza toda uma teoria estética, em que me reconheço integralmente, exposta em poucas linhas pela grande escritora

ra. Esta frase é atribuída a Michelangelo Buonarroti, no segundo capítulo do livro, “Sistina”, e tem-me acompanhado no processo de construção da minha poesia e da minha pintura. Como confirmação de uma intuição prévia e real sobre a vida. Claro, não é a frase em si, mas o que ela indica e que, de resto, está bem explícito, e de forma certeira, neste curto e profundíssimo texto sobre Gherardo Perini. Resumo, pois, o que a Yourcenar, através do monólogo que Michelangelo dirige ao seu amante, propõe como variáveis essenciais da arte:

- a) A arte recria *em ausência*. A ausência do ser amado ou do objecto de atenção estética deve acontecer *enquanto a relação ainda não se desgastou* (que a partida aconteça enquanto ainda for possível chorá-la). O artista sublima o que lhe sobrou do que teve.
- b) O *silêncio* é o seu ambiente natural e as *cores são como acordes sobre este silêncio*. E eu acrescentaria que também as palavras o são, talvez mesmo de forma mais intensa, quando dão corpo à poesia e vibram como as notas de uma pauta.
- c) A recriação é uma *imobilização da alma* do ser que se tornou objecto de atenção estética. O Stendhal chamava-lhe, em relação ao amor, “*cristalização*”.
- d) A visão do artista não se confunde com a dos outros que observam a mesma figura exterior porque ele extrai dela o essencial, que é invisível e que os outros não poderão conhecer. O artista “*mira più alto*”, como diria Galileo Galilei, referindo-se à filosofia.
- e) A recriação é, por isso, algo *semelhante ao processo alquímico*, que separa o *subtil* da matéria em bruto, só sendo acessível aos iniciados, ou seja, aos artistas. O artista vê a *nudez da alma* para além das roupas e do próprio corpo, que é, afinal, como os santos vêem as almas. Mas o artista é mais um alquimista do que um santo.
- f) A recriação é uma *eternização do objecto estético*, precisamente porque extrai dele o que não é simplesmente acessível ao olhar distraído do ser humano comum.
- g) A beleza é, por isso, algo que é *grave e solitário* (e único), como a

dor. Não há beleza quando não há *gravitas*, densidade existencial.

h) A *arte é a única forma de verdadeira posse*. Isto também o dizia o Fernando Pessoa no “Livro do Desassossego”. Possuir (no sentido material) é perder porque, possuindo, também se é possuído. Outra coisa é sentir sem possuir e dar corpo ao sentir pela arte. Só a renúncia permite a posse total (pela arte). Se não te possuo, não te perco. “Sou a ponte de passagem entre o que não tenho e o que não quero”, diria o Pessoa. A pergunta que fica é, pois, a seguinte: não tem porque não quis ou não tem porque não pôde ter? E que tipo de artista é: o que exprime o que não tem ou o que exprime o que sobrou do que teve? (Pessoa, 2015, 207-209). Pessoa é do tipo do que não tem (apesar de ter tido um pouco, com a Ofélia).

i) A arte exige *separação*, diferença, um intervalo onde o artista se posicione. Só ela permite a posse eterna: “só se possuem eternamente os amigos de quem nos separamos”. Para a Yourcenar o artista é o que exprime o que sobrou do que teve. É o que resulta da relação estética e de amor entre Michelangelo e Gherardo Perini.

4.

Poderia quase dizer que estes são os princípios que também me inspiram quer na poesia quer na pintura, a partir de um momento fundacional: o estímulo sensorial sobre a sensibilidade que leva a uma inevitabilidade e a um imperativo: a sua *conversão em arte*. Aqui, a pulsão do amor (de Michelangelo por Gherardo Perini) é evidentemente a que desencadeia o impulso estético, a (re)solução para a dolorosa partida, a necessidade de recriação estética do ser que ia partir como forma sublime de *posse em ausência*, a única possível. Posse de algo que é *único* porque não partilhável a não ser como contemplação, já sob a forma de obra de arte.

A este momento pulsional e de partida Nietzsche chamava momento dionisíaco, libação existencial. Eu diria, então, da arte:

no princípio (da arte) *não é o verbo* (como se diz na Bíblia: João 1:1) *nem sequer são as coisas* (como queria Galileu: “prima furon le cose, e poi i nomi”), mas sim o *estremecimento*, por via sensitiva. O que distingue o filósofo do ser humano comum é, segundo Galileo Galilei, a sua capacidade de *ler o livro da natureza*, de o decifrar (“il volgersi al gran libro della natura”, como diz logo no início do *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* – Galileo Galilei, 1970: 2). E eu diria que o que distingue o poeta do ser humano comum é o seu (de “chi mira più alto”) poder de *ler no livro das almas*. E que começa por ser um *estremecimento* com força propulsiva, que sintoniza o poeta com o universo do sentir e se constitui como mola que desencadeia a sua resposta e que instala o ambiente estético em que se desenvolverá ulteriormente a criação. Só depois vêm os nomes, as palavras, as cores, os traços e a sua colocação num *intervalo* entre si próprio e a realidade. Uma *separação metodológica*. Um *espaço intermédio* onde se inicia o momento *apolíneo*. A partir deste intervalo vem a *sinestesia*, a abordagem dupla, poética e plástica, em convergência para a expansão e o desenvolvimento formal que se segue ao *estremecimento primordial*, sensitivo. Aqui intervém a técnica e a racionalidade, a dimensão formal. O *espírito apolíneo*, sim. E a exigência de muito trabalho e muito estudo. E só então a obra de arte ganha vida, desprendendo-se do autor, seguindo o seu percurso, levada pelo vento para destinos imprevistos e até para junto de quem partiu e deixou um rasto intacto de si mesmo na memória sensitiva do poeta. A não ser que, como dizia Kafka, a obra seja bebida pelos fantasmas durante a viagem. Mas esses são os riscos naturais da arte viva e do voo poético.

5.

Para mim, não há arte sem *estremecimento*, sem abalo telúrico. O resto é somente profissão ou pura habilidade de quem não cria, mas simplesmente reproduz. É por isso que a arte é grave e é também por isso que ela é solitária. E livre. E autopoética,

obedecendo à sua própria dinâmica interna. Sim, mas sob uma remota pulsão que exige resposta e que o artista sente dever acolher como forma de relacionamento primordial com o mundo. A arte é alquímica porque extrai o subtil e o sublime da matéria bruta de que são feitas a vida e as coisas. Só assim ela pode eter-nizar, imobilizando e separando-se do que é simplesmente *ôntrico* para o tornar *ontológico*. O resto é virtuosismo ou mera luta pela sobrevivência, não pela arte, mas pelo que de material um exer-cício sobre a arte pode dar. A arte é uma enorme fonte de pudor e o artista sente uma enorme timidez perante o mundo sobre o qual se pronuncia com as categorias da arte. Embora, em certos casos, pareça que não. Mas a razão de fundo, o que o trava, é a delicadeza da sua aproximação ao mundo. Enquanto depender dos frutos materiais que ela possa dar, ele não é livre e o seu exer-cício não atinge a essência da arte. A sobrevivência e a solução de vida pela arte não se confunde com os frutos materiais que ela pode permitir, mas sim com a realização interior que o artista consegue através dela. Tudo o resto vem por acréscimo.

Esta conversa tem mais sentido do que parece se assumirmos esse *posicionamento em intervalo* do artista, distante de si e do mundo e criando uma relação entre eles puramente estética, embora remota e pulsionalmente comprometida. Só a partir daqui procede o *espírito apolíneo* e a arte se desenvolve seguindo as suas próprias regras, a sua própria gramática.

6.

Não pretendo, com estas considerações, fazer doutrina sobre a arte ou sequer ditar regras sobre o exercício estético, mas tão-só evidenciar uma das dimensões fundamentais do exercício artísti-co, referindo-me naturalmente a vultos da cultura mundial, mas sobretudo referindo-as à minha própria experiência, nos três campos em que me pus à prova: no romance, na poesia e na pin-tura. Não pretendo também que estas considerações tenham va-lor académico nem sequer qualificar outras experiências estéticas

que se movam noutras direcções. E há muitas. A mim, serve-me, todavia, como conforto e consolidação do meu próprio percurso. Que tenciono prosseguir. E de que aqui estou a dar conta.

O MUNDO COMO GALERIA DE ARTE

O mundo como galeria de arte (“in nuce”) será sempre observado, como é natural, com olhar esteticamente comprometido, existencialmente exposto e animado pelo desejo de o elevar, de o “representar” com as categorias da arte onde a *intencionalidade* do artista determina a relação. Do artista, digo, não do sujeito empírico que também habita o corpo do artista. A objectividade não é categoria central na *relação estética*. Sei bem a diferença que Nietzsche, em “A Origem da Tragédia” (Nietzsche, 1972), estabelece entre o “artista subjectivo” e o “artista objectivo” (1972: 55) e a referência à superação da “subjectividade” pela sintonia com o “sofrimento primordial”, com o “abismo mais profundo do Ser” (1972: 56). Mas esta “subjectividade” artisticamente desviante (“a má arte”) a que ele se refere é o império do “eu”, do desejo e da vontade individuais, opostos à “contemplação pura e desinteressada”, embora reconheça que a superação desta “subjectividade” acontece “por influência dionisíaca”. O que será, depois, completado pelo *espírito apolíneo*, no processo de recriação formal. São as categorias estéticas e o *espírito apolíneo* que acabam por finalizar a relação entre o olhar esteticamente interessado e o objecto, densificando-a. O objecto é o resultado de uma intencionalidade estética que se eleva sobre a mera relação psicológica do artista com o real. Um olhar que se materializa na obra de arte e que, depois, sob esta forma, é devolvido ao mundo recriado, mais belo e mais rico, quando a solidão da recriação é partilhada, se torna pública. O artista permanece solitário, é verdade, mas é um “solitário em público”, diz Thomas Mann, em *Considerações de um Impolítico* (1997: 37-38).

1.

A arte como arma transformadora que produz efeitos sobre o real só se comprehende quando é preciso lutar em condições de falta de liberdade. Quando faltam condições para que ela própria se possa exprimir como arte. Como luta pela existência e pela sobrevivência, usando recursos próprios que não podem ser confundidos com os instrumentos da política, essa sim, operacional e instrumental. Concordo com o que Thomas Mann refere nas *Considerações* (1997: 544) acerca da irresponsabilidade do artista (em regime de liberdade). Porque ele não se move por uma *ética da responsabilidade*, de compromisso, mas sim por uma *ética da convicção estética*. O que faz toda a diferença. E a diferença reside precisamente na liberdade. Que tem de ser total. Há uma frase, nesta obra, que ele atribui ao “político do espírito” (e que aparece num escrito do irmão Heinrich Mann), que merece atenção: “a liberdade é a dança báquica da razão”. Uma “perífrase poética do conceito de liberdade nihilista e orgiástico”, como ele diz (1997: 543). Bacchus, o sucessor romano de Diónyos, o deus grego, convocado para a dança da razão, quando esta decide embriagarse. A liberdade surge aqui ligada ao *furor dionisíaco* a que se entrega a razão ou o próprio *espírito apolíneo* quando a abraçam – dança báquica, embriaguez existencial. E é nesta condição de liberdade *dionisíaca* que acontece o acto de criação. É o que diria Nietzsche, que, em “A Origem da Tragédia”, verbera precisamente o movimento contrário, representado por Sócrates, quando diz que “munida com o chicote dos silogismos, a dialéctica optimista expulsa a *música* para fora da tragédia: quer dizer, destrói a própria essência da tragédia, essência que tem de ser interpretada como manifestação e objectivação de estados dionisíacos, como symbolização visível da música, como mundo onírico de embriaguez dionisíaca” (Nietzsche, 1972: 112). Ou Schiller, citado por Nietzsche (1972: 55), sobre a poesia: “Um certo estado musical da alma é o que precede e faz gerar dentro de mim a ideia poética” (1972: 55-56). Porque há sempre um *pathos* que estimula o artista

e o desafia a criar ou que até se lhe impõe verdadeiramente como exigência, como alimento da alma, como razão de sobrevivência, como resposta a algo que o real não está em condições de oferecer a uma alma em alvoroço e incapaz de se adaptar à desordem do real. Mas, depois, quando a viagem se inicia, se dá a descolagem, então, o voo não tem limitações que não sejam as do génio, da técnica, da inspiração, do estro. É voar em liberdade, bater as asas em direcção ao fio do horizonte, movido pela paixão. Na arte sobrevoa-se o real como a montanha se eleva sobre o vale. Se é verdade que a propulsão é sempre a vermelho, o percurso é sempre em azul. O azul representa a liberdade da forma e da criação. O vermelho, a propulsão, a energia que leva a que descolemos do vale em direcção à montanha. É dança báquica, furor. A liberdade está, pois, no princípio e no fim. Pelo meio, há um arco-íris, uma ponte entre as encostas da montanha e sobre o vale. E é nele que o artista se senta quando está cansado ou quer olhar para o vale da vida com maior detalhe. Mas é também sentado nele, nessa ponte, que o artista escolhe as melhores cores com que quer olhar para o vale da vida. É nas gotículas do arco-íris que o artista molha o seu pincel para pintar o vale e a vida que ocorre nele.

2.

O artista é irresponsável? Sim, sem ofensa, claro. Não deve tocar no real sequer com a ponta dos dedos, diria o descomprometido Bernardo Soares (2015: 246). Não há artistas responsáveis, preocupados com os efeitos das suas obras, que não sejam de natureza estética, preocupados com o olhar desconfiado dos outros, que não seja sobre a beleza do que é oferecido, ou então empenhados em mudar o mundo, que não seja na forma como se olha para ele, através da sua obra. Que não é um olhar político ou interesseiro, mas estético. Claro que todos os artistas gostam que se veja o mundo como eles o vêem. É por isso que o pintam, com palavras ou com riscos e cores. E o oferecem assim materializa-

do. É natural e compreensível. Mas isso não significa que criem para o transformar, como se se tratasse de uma arma apontada ao *status* e pronta a disparar para produzir a mudança. Não, não lhes compete a eles fazer isso porque se o fizessem adulterariam a sua linguagem e comprometeriam o espírito contemplativo, a sua visão e a sua liberdade. Não é isso. O objectivo é o belo ou então a representação esteticamente comprometida das pulsões que movem comportamentalmente o ser humano, como faz o expressionismo com o grotesco ou o *teatrodança* da Pina Bausch. Tudo num plano que escapa ao olhar distraído das visões pragmáticas do real. A arte não visa efeitos práticos. Se visar não é arte. Quando muito, os efeitos práticos podem socorrer-se da arte. Mas isso é outra coisa.

Se um poeta escrever para resolver um problema que o real lhe criou e que ele não consegue desatar com as categorias da pragmática, porque na verdade não se ajeita com as coisas práticas da vida, essa resolução é de outra ordem e tem leis próprias que só obedecem ao princípio da liberdade e às categorias da arte. Um dia tive uma discussão acerca de uma personagem do meu romance “Via dei Portoghesi”. Alguém me dizia que o autor foi injusto no retrato daquela personagem, não enquanto personagem, mas enquanto retrato de alguém que poderia ter inspirado o autor para criar essa mesma personagem. Fiquei espantado porque isso indicava uma leitura do romance por aquilo que ele não é, ou seja, uma descrição de um estado de facto, de algo concreto. Tive, pois, de explicar que essa personagem tem vida própria e que tem uma função, no interior do discurso, que está ligada às funções das outras personagens, à textura e ao sentido geral da narrativa. Nesta textura, a personagem já descolou totalmente do referente real (se ele existir). E, mais ainda, o autor até já perdeu alguma liberdade de o redesenhar à sua medida porque ele se inscreve numa narrativa que se torna completamente autónoma, autopoietica. Na arte não há compromisso possível com os referentes. Gosto de dizer que, tal como os

sistemas, a narrativa, seja ela de que natureza for, romanesca ou poética, tem uma dimensão *autopoética*, desenvolve-se e expande-se internamente sem recurso a elementos que lhe sejam exteriores. O que não significa, naturalmente, que não haja um ponto de contacto, algo parecido com o que os neopositivistas chamam “proposições observativas” ou “proposições elementares” (Wittgenstein), que o referente não permaneça lá de forma remota, somente como marca, rastro ou mero indício. “Não, ele não era tão mau como tu o pintaste”, disse. Respondi que a outra personagem também não era tão esplendorosa ou deslumbrante como a pintei. Ou seja, não andei por ali, no romance, a fazer ajustes de contas ou a exibir as minhas preferências humanas. Não, isso não seria arte.

É claro que numa obra de arte há sempre referencialidade e intertextualidade, que remetem sempre para algo exógeno a essa concreta obra de arte. Há sempre remotamente um ponto de contacto originário com o real e também com a própria história da arte. São esses os fios que a ligam ao real e à comunidade em que se inscreve. Algo real, sim, mas remoto, como se fossem pegadas da passagem da realidade pela obra de arte.

3.

Dirás tu, cara Amiga: “nunca conseguirás evitar que sejam feitas leituras deste tipo das tuas obras. Como, de resto, até já te aconteceu, segundo julgo saber. Pelo menos, por quem julga identificar personagens concretas nas tuas obras”. Sim, reconheço. Mas o problema não é meu. Nunca ouviste dizer que a arte aspira à universalidade? Como poderia então ficar prisioneira de algo concreto? Os filósofos sabem bem do que falo e todos conhecem o velho problema dos universais, da relação entre o universal e o particular ou sensível. Lá onde o universal não pode estar contaminado pelo particular porque, desse modo, deixaria de ser universal – universalizar-se-ia algo

que, afinal, é tão-só particular. Há até quem diga que este é o mecanismo (absolutizante) da ideologia. E até houve quem procurasse encontrar o ponto elementar de contacto entre o universal (o sistema) e o particular (o individual, o concreto), como os neopositivistas. As tais “proposições elementares” ou “observativas”. Não quero dizer tanto como se diz do Poema de Parménides: do ser só se pode predicar negativamente porque qualquer predicação positiva determina o que, afinal, deve conservar-se indeterminado. Não, não quero, mas enquanto artista também não desejo ficar prisioneiro de um qualquer referente que me tenha estimulado, ateando fogo ao *espírito dionisíaco*, não atingindo a dimensão *apolínea*. Não seria arte, como se diz, e bem, em “A Origem da Tragédia”. “Ah, mas não és tu que dizes muitas vezes que nos teus poemas procasas sempre interpelar alguém em concreto e que é isso que te leva a procurar a perfeição para conseguires seduzir com maior eficácia?”. Sim, é verdade, mas é uma mera técnica, já que é possível que essa personagem não possa ser interpelada, porque não está lá, não vê nem lê o que escrevo. Porque está surda e muda perante o meu canto. Mas eu ajo “como se”, digamos, num plano transcendental. É, portanto, uma personagem reinventada como leitora virtual, como objecto virtual de interpelação e de sedução pela arte, na verdade, mais sedução da alma do que do corpo. É assim que funciona, descolando de um real que só existe na minha imaginação, apesar de poder existir na memória como referente real. Mas é *elemento mnemónico*, portanto, filtrado, de um passado que já passou. Quem interpelo é essa personagem da minha memória que eu finjo que está ali em frente de mim para ser seduzida e deste modo resgatar-me do mau desempenho que tive e que me levou a procurar a poesia e a pintura para conseguir, por outras vias, o que o real me negou. É aí que o tempo se pode tornar o grande escultor desse passado que já passou, mas que se conservou filtrado pela memória. E melhorá-lo, torná-lo mais belo do que era (para mim).

4.

O artificialismo nunca deu bons frutos. Eu tenho sempre de olhar para o mundo nem que seja através da minha memória, dos aportamentos que sobreviveram à voracidade do tempo. Quando, em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche valorizava, na tragédia grega, o elemento *dionisíaco* era a isto que se referia, ao fervilhar da vida, considerando o domínio do *apolíneo* que se lhe seguiu, na evolução da arte, um seu empobrecimento real. De certo modo também Heidegger viu no triunfo do racionalismo na história do pensamento ocidental um esquecimento do Ser, o mesmo empobrecimento. E não é por acaso que ele encontra precisamente em Nietzsche o momento de viragem desse secular racionalismo (o último dos metafísicos) para a redescoberta do Ser. Um filósofo de transição. Um filósofo que valoriza o *espírito dionisíaco*. Mais recentemente, a obra de António Damásio, como iremos aqui ver, tem vindo a enfatizar o papel do sentimento no processo cognitivo e racional. Tudo isto vem valorizar o papel da arte na nossa relação com o mundo, na forma de o “representarmos” e de o metabolizarmos para efeitos de gestão da nossa própria existência. Sim, o mundo como uma galeria de arte “*in nuce*”, pronto para ser reinterpretado e reinventado por nós para que se torne mais belo do que já é, sim, mas também para que se torne mais nosso. Num quadro de minha autoria com que ilustrei um texto, “*Inscrições*”, revelava vida que se insinuava numa pedra de granito amarelo, completando as formas larvares nela inscritas, enriquecendo-a e devolvendo-a ao mundo mais rica de elementos (entretanto recriados) que, de qualquer forma, sempre escapariam ao olhar distraído do observador ou ao olhar interessado de quem a quisesse usar simplesmente para efeitos práticos, por exemplo, numa construção. Eu devolvi, mediada por mim, a pedra de granito como arte e pu-la à consideração dos que a pudessem ler como objecto que já estava para além da sua utilidade prática. Uma verdadeira mudança de perspectiva, que é o que a arte é. Um olhar sobre o mundo que faça dele uma galeria de arte em gestação.

SOBRE A MINHA PINTURA

A propósito de uma Exposição

Permitam-me, pois, que faça, agora, uma incursão pela minha pintura, dando conta mais directamente da posição que aqui tenho vindo a expor em leitura intertextual do fenómeno estético. Na verdade, a minha pintura está associada à poesia. Nasceu em terreno poético, o seu húmus. Para cada poema, um quadro. Para cada quadro, um poema. Há muitos anos que venho regularmente publicando aos Domingos, no meu *site*, poesia associada à pintura, em torno de um tema ou de uma história, que até pode ser a expressão de um breve, mas intenso, instante. É um delicado processo de *sinestesia*, perseguido com determinação, um diálogo entre duas artes, mas onde cada uma das expressões estéticas conserva a sua própria autonomia de linguagem e de narrativa. A pintura explora, com as suas categorias estéticas, ângulos de visão que resultam de uma intencionalidade temática originariamente associada à poesia, funcionando também como uma sua especial extensão ou projecção, onde a semântica conta. Por isso, é possível manter na pintura um registo semântico claramente identificável, ainda que sob forma mais ou menos alusiva a uma originária intencionalidade poética.

1.

Gosto de explorar sobretudo cores quentes, as que melhor exprimem a carga semântica e o tónus da poesia com que a pintura converge, e de usar fundos negros, como recurso que permite evidenciar, com maior pregnância, as formas e as cores. Até por-

que o negro tem, no tipo de impressão e de papel que utilizo, uma textura e um tom muito especiais. Parto sempre de uma mancha original, que capto através de prótese fotográfica, sempre accionada tendo em vista explorar plasticamente um determinado ângulo de visão, seja de um rosto, de um corpo, de uma flor ou de uma paisagem. E, para além do traçado central que dá forma e pregnância ao tema, procuro dar vida às figuras que nela se insinuam, originariamente ainda sob forma larvar, como se estivessem a pedir que lhes desse uma identidade mais definida. Um processo de gestação estética de formas inscritas originalmente num tecido ainda vagamente definido. Rostos, corpos, flores, paisagens, sim, em todas as formas ainda informes (para o fim em vista) procuro animação, vida, movimento. Parto à descoberta de figuras que, à primeira vista, são de difícil percepção, porque de pequena dimensão e de contornos indefinidos, mas que vão ganhando forma no processo de desenvolvimento da pintura. Como se se tratasse de uma construção a partir de uma estrutura molecular. E é esta animação interna da pintura que sugere os desenvolvimentos posteriores. É aqui que se centra a *autopoiese plástica*.

2.

Há, na verdade, uma constante – a presença e a influência do discurso poético na pintura. Como se o real de que parto fosse já o que a própria poesia propõe, apresentando-se a pintura como discurso metapoético, marcado originariamente, na génese, na origem, pelo olhar poético sobre o mundo, sobre a vida. O mesmo mecanismo que determina a relação entre a génese dos processos noéticos e a sua ulterior formalização, a que os valida, universaliza e autonomiza. Assim acontece na pintura. Uma estética da cor e do traço geneticamente marcada pela semântica poética. A poesia funciona, assim, como uma espécie de mediação entre o pintor e o real. Um real oferecido pela sensibilidade poética. Uma “second life” de natureza poética como ponto de partida. Todas

as pinturas têm, por isso, um poema associado, sem exceção. Assim, é possível detectar também uma sua função orgânica – a de tornar visível o discurso oculto da poesia, dar-lhe cor, prolongá-lo até ao ponto em que se desprende, transportando consigo, sim, a intencionalidade poética, mas exibindo-a em total autonomia, com a própria plasticidade e a própria hermenêutica. Uma relação sensorial com a realidade enriquecida pela sensibilidade poética. Poderia exemplificar com alguns quadros, nos quais se desenvolve e converte a própria fala poética. Mas essa *sinestesia* pode ser consultada livremente no meu *site*, no separador “Poesia-Pintura”, onde se encontra publicada a maior parte da minha obra poética, associada à pintura. E, todavia, não é possível dizer que a pintura seja a ilustração plástica da poesia, porque o mesmo poderia ser dito da poesia, dizendo que ela seria a ilustração discursiva da pintura. O *efeito sinestésico* resulta da convergência intencional e livre das duas artes em torno de um mesmo tema ou de uma história, tratados com a linguagem própria de cada arte. Também no meu livro de poesia (João de Almeida Santos, *Poesia*, Lisboa, Buy The Book, 2021, 438 pág.s) é possível encontrar treze exemplos desta *sinestesia*, estando os treze poemas associados a treze pinturas (entre as pág.s 98-99, 106-107, 114-115, 126-127, 194-195, 252-253, 256-257, 262-263, 298-299, 302-303, 306-307, 328-329, 340-341 e, finalmente, para toda a poesia, entre as pág.s 52-53). Mas nele também se encontra desenvolvida a minha concepção de arte num ensaio de estética e de introdução à poesia e à pintura ou, ainda, nas respostas aos meus leitores digitais, no fim do livro.

3.

Há um lugar inspirador central central: o meu jardim na montanha e os horizontes que o enquadram. Ali colho grande parte da inspiração, mas interceptando sempre, por um lado, remotos, mas intensivos, fragmentos de memória e, por outro, as figuras que se insinuam na mancha original de que parto. Depois acon-

tece o livre desenvolvimento da pintura em obediência aos meus próprios critérios de beleza e de harmonia, mas também às exigências semânticas que respondem ao chamamento poético. Não concebo a arte sem semântica, tal como não concebo a poesia sem música, mas também não comprehendo a subordinação da forma e da totalidade estético-expressiva às puras exigências da semântica. É como se se tratasse de camadas que se desprendem de uma mesma matéria orgânica, ganhando autonomia e sentido próprio, embora contaminadas pelo próprio processo criativo e pela sua *palingénese*.

4.

Não me filio em nenhuma corrente estética (que me perdoem os encartados), por uma única razão: o real é o centro do meu discurso estético, ainda que, na pintura, seja um real já portador de sentido conferido pelo olhar poético do pintor. Conjugando pintura e poesia procuro interceptar e interpelar o observador, o fruidor, com uma clara intencionalidade. É uma interpelação complexa onde poesia e pintura cooperam para intensificar o chamamento e a convocação para a experiência estética. Mas também é possível detectar alguma intertextualidade na pintura. Por exemplo, a presença, em alguns quadros, de citações, de fragmentos klimtianos (“Uma Casa no Jardim”). Um autor, Gustav Klimt, que me seduz, desde sempre. De qualquer forma, a interpelação ou o “chamamento” a que é votada a obra de arte, em particular a poesia, tem um efeito em “feed-back”: o de obrigar a um esforço de perfeição como exigência incontornável de sedução de quem usufrui ou do referente que funciponou como remoto estímulo ou inspiração.

São, pois, estas as traves-mestras que suportam as minhas propostas como artista, na poesia, na pintura ou até no romance.

VII.

A DANÇA

DO BALLET AO TANZTHEATER

Pina Bausch

Tenho vindo a desenvolver reflexões sobre a arte, em particular sobre a poesia e a pintura, procurando determinar não só a identidade formal de uma obra de arte, mas também as variáveis fundamentais que a integram quer na óptica do criador quer na óptica do fruidor, visto o relativismo a que está sujeito o *juízo de gosto*. Procuro agora desenvolver uma reflexão global sobre a dança, desde os seus primórdios como arte (segundo, aqui, no essencial, o que diz Vittoria Ottolenghi – 1975: 28-37), do *ballet à modern dance*, para chegar, depois, à riquíssima obra de Pina Bausch, ao *Tanztheater*. Este caso é particularmente significativo na discussão acerca da natureza da arte, acerca do belo e da dimensão cognitiva da expressão artística, num género que parece apontar para uma identificação da arte como desvelamento de sentido, revelação, como *verdade*, no sentido da palavra grega (*alétheia*), e, por isso, como expressão estética com dimensão verdadeiramente ontológica. Veremos por que razão. Começo, pois, por identificar as variáveis fundamentais que integram o bailado enquanto arte, nos seus primórdios, para depois traçar a sua evolução até ao *Tanztheater*, sobre o qual farei uma reflexão mais aprofundada, para chegar a uma conclusão acerca da natureza da dança como arte e da arte em geral, retomando algumas considerações sobre a arte em Vincent van Gogh e Heidegger, que desenvolvi na *Introdução* ao meu livro *Poesia* (Santos, 2021: 13-49).

1.

“Por ballet pode entender-se hoje uma forma de arte centrada na dança e construída através de movimentos [sete, fundamentais, na dança clássica: “plier”, “étendre”, “relever”, “élancer”, “glisser”, “sauter”, “tourner”], figuras, gestos, passos, posições que ganham sentido plástico num “espaço” coreográfico mais global que compreende, além da geometrização corporal do movimento, música, cenografia e guarda-roupa” (Vittoria Ottolenghi).

Originariamente, e até há bem pouco tempo, o termo *ballet* referia-se sobretudo à chamada dança clássica, académica ou *d'école*, que mergulhava as suas raízes mais remotas numa linguagem coreográfica nascida nas cortes renascentistas italianas e francesas e codificada, primeiro, por Beauchamps, em finais do séc. XVII, na *Académie Royale de Danse* (fundada pelo “Rei bailarino”, Luís XIV, em 1661), depois, no séc. XIX, pelo napolitano Carlo Blasis (1795-1878), verdadeiro pai da técnica do *ballet* clássico (no *Tratado teórico, prático e elementar sobre a arte da dança*) e, no séc. XIX/XX, pelo romano Enrico Cecchetti (1850-1928), cujo método persiste, ainda hoje, como fundamento do ensino do *ballet* clássico (Ottolenghi, 1975: 31).

O *ballet* nasceu em Itália, como “ballo di corte”. “Além da dança, da música, do canto e da recitação, implicava também, na maior parte das vezes, elementos cenográficos móveis e muito elaborados” (1975: 28). O “ballo di corte” difundiu-se em França nos fins do séc. XV e, nos séculos XVI e XVII, com o nome de “ballet de cour”, tornou-se o espectáculo de corte por excelência. Desde então, e até finais do séc. XVII, a história do *ballet* é, em grande parte, a história do “ballet de cour” francês (1975: 28). Com Lully, compositor francês de origem italiana, o *ballet* de corte evoluiu em sentido teatral e moderno, a “opéra-ballet” e a “comédie-ballet”: tratava-se de verdadeiras óperas ou comédias nas quais a dança, entendida também como pantomima nobre ou cómica, era um dos elementos fundamentais (embora ainda com carácter essen-

cialmente ornamental) e já executada por bailarinos profissionais (1975: 28). Após crise, no séc. XVIII, Georges Noverre (1727-1810) introduziu o “ballet d’action”, qual tentativa bem precoce de fusão da dança com o teatro, ao mesmo tempo que o napolitano Salvatore Viganò (1769-1821), sob inspiração dos trabalhos de Noverre, criava os fabulosos “coreodramas”, que exprimiam uma unidade intrínseca e expressivamente autónoma de dança, de pantomima e de música (1975: 28). Não por acaso, Fokine, já no séc. XX, retomou o “coreodrama” de Viganò, fazendo dele um importante ponto de referência da coreografia contemporânea.

Mas o momento essencial da história do *ballet* foi a introdução das “pontas”, em período romântico, 1829, “por obra” de Filippo Taglioni (1777-1871) “e graça” de sua filha, a etérea Maria Taglioni (1804-1884). Desde então, tal técnica alargou-se aos palcos de toda a Europa, dando origem a belíssimas figuras femininas, etéreas, pálidas, transparentes, que, depois de 1832, não mais haveriam de largar, no típico e universal *ballet* romântico, aquele famoso complemento das pontas que é o “tutu”, também criado por F. Taglioni para *La Sylphide* (1832). Ambos, “pontas” e “tutu”, viriam a constituir os elementos figurativos característicos do *ballet* romântico e, por extensão, do *ballet* clássico. A ideia de mulher ideal, etérea, transparente, sobrenatural, irreal é, aliás, bem traduzida precisamente pela transparência e pela inocuidade cromática do “tutu” e pelas “pontas” (sempre cor-de-rosa pálido). Mas toda a ideia de *leveza* quase irreal, já dada quer no carácter “fabuloso” do conteúdo narrativo quer no aspecto sempre idílico e paradisíaco da cenografia, era traduzida por dois elementos técnicos essenciais, a *élévation* e o *ballon*, que exprimiam o domínio da espiritualidade sobre um corpo que, “animado”, consegue não só elevar-se do solo (*élévation*), mas mesmo ficar como que suspenso no ar (*ballon*) ou, de qualquer modo, contrariar a lei da gravidade (1975: 29-30).

Clássicos ballets românticos são, além de *La Sylphide*, *Giselle* (1841), *Coppélia* (1870), *O Lago dos Cisnes* (1877), *A Bela Adormecida* (1890), *O Quebra-Nozes* (1892).

O *ballet romântico*, como se sabe, impôs-se de tal modo que até há bem pouco tempo dominava em absoluto os palcos de todo o mundo, reduzindo, perante o grande público, naturalmente, a própria ideia de *ballet* ao seu conceito romântico: dança de conteúdo narrativo “fabuloso” e idílico executada com virtuosismo técnico e, sobretudo, rigidamente predeterminada nas figuras, nos passos, nas posições.

2.

Foi o empresário russo Diaghilev (1872-1929), com os *Ballets Russes*, o grande propulsor do *ballet* de vanguarda do séc. XX e o promotor de uma galeria de coreógrafos que haveriam de marcar o futuro da dança até hoje: Fokine (1880-1942), Nijinsky (1890-1950), Massine (1896-1979), Balanchine (1904-1983).

Mas, simultaneamente, nos EUA, começava a despontar uma geração que iria romper, de modo muito mais radical do que os *Ballets Russes*, com o *ballet* clássico, inaugurando aquela “modern dance” que hoje influencia poderosamente o mundo da dança: Isadora Duncan (1878-1927) e Marta Graham (1894-1991), entre outras figuras do bailado. Se os *Ballets Russes* sempre mantiveram um contacto estrutural com o *ballet* clássico, pelo menos no plano técnico-formal, o mesmo já não acontece, por exemplo, com I. Duncan: ela visava uma crítica global do *ballet d'école*, procurando superar não só a rígida pré-determinação formal do movimento, mas também, obviamente, os “invólucros” corporais através dos quais se exprimia, “pontas”, “tutus”, etc., libertando, de uma só vez, o *corpo*.

O movimento que se inicia com Diaghilev e com I. Duncan marca de modo mais ou menos revolucionário o nascimento de formas de dança novas em relação ao tradicional *ballet blanc*, sejam elas mais radicais, como, por exemplo, a *modern dance* proposta por Marta Graham, grande inovadora quer no plano coreográfico e expressivo quer no plano estritamente técnico (técnica Graham: *contraction-release*), ou por um Merce Cunningham (1919-2009), cultor

de uma lógica pura do movimento em chave relacional, não por acaso ligado às experiências do compositor americano de vanguarda John Cage, ou, então, menos radicais, como Balanchine, que recupera em chave moderna as virtualidades formais do sistema académico-clássico, conjugadas com a mecânica construtiva do discurso musical.

A nova dança caracteriza-se, nos seus traços mais universais, por uma absoluta centralidade concedida a um corpo-sujeito (e não simples instrumento operativo e ornamental subordinado, ao serviço de oníricos conteúdos narrativos) produtor de geometrias esteticamente expressivas e de sentido e, de qualquer modo, fonte de expressividade construída através do movimento e de figurações. Um corpo-sujeito autor de movimentos e figurações no espaço cenográfico, numa linguagem própria. Neste novo mundo da dança, a comunicação estética pode assumir formas com dominante semântica ou pode exprimir-se através de puras formas geometricamente expressivas, figuras em movimento ou em equilíbrios progressivos, mas descontínuos. Ou seja, a *descontinuidade* (ou o contraponto) como elemento diferenciador relativamente à rítmica musical que acompanha o movimento. A dança moderna pode, assim, assumir-se como um livre formalismo aleatório de tipo relacional, mais próximo de um Cunningham do que do *ballet abstracto* ou *neoclássico* de um Balanchine, ou, então, assumir-se como dança expressiva, cenográfica e coreograficamente rica, densa e figurativamente significativa, mais próxima de um Maurice Béjart (1927-2007) ou de uma Marta Graham, ou mesmo fundir-se ela própria expressivamente com outra forma estética de “reinvenção” essencial do mundo da vida, o teatro, como no *teatrodança* de Pina Bausch (1940-2009). A mudança que marca a transição do *ballet d'école* para o *ballet moderno*, a *modern dance* ou o *teatrodança* exprime-se essencialmente na *passagem* de uma *construção narrativa* e sua expressão coreográfica – através de movimentos, posições, figurações, passos subordinados ou articulados como mera ilustração de um conteúdo narrativo

prévio, de uma semântica externa – a uma *produção directa de sentido* por um *corpo-sujeito*, quando da condição de puro instrumento narrativo e ornamental o *corpo* passa à condição de sujeito livre, produtor de sentido e de formas e figuras esteticamente expressivas, ponto de partida para a comunicação estética. Em síntese, o corpo liberta-se e autonomiza-se como produtor directo de formas com significado esteticamente expressivo. É o que acontece de forma muito intensa em Pina Bausch e no seu *Tanztheater*.

3.

“O fim é sempre o teatrodança, entendido como forma e técnica da coreografia dramática em relação ao seu libreto, à música e, em primeiro lugar, aos seus intérpretes; na escola e no ‘Tanzstudio’ a nova técnica de dança deve tornar-se o *medium* suprapessoal, objectivo da dança dramática, até incluir gradualmente na nova disciplina a dança clássica tradicional” (Kurt Jooss).

Há nestas afirmações de Jooss (1901-1979) uma ideia recorrente na dança moderna: retomar, após a libertação do corpo e a superação da rigidez das fórmulas clássico-académicas, o património técnico do *ballet* clássico, pondo-o ao serviço do novo *sujeito-corpo*, doravante senhor do seu próprio mundo estético-expressivo e livre criador de sentido. Não sei até que ponto Pina Bausch, que de Jooss foi discípula, fez realmente este esforço de reconciliação produtiva com o património clássico. É certo que do *teatrodança* de Bausch não se pode dizer que seja “belo”, se por beleza se entender uma certa quietude e harmonia de formas e movimento. Bausch é violenta, agressiva. É fragmentária. Analítica. E, todavia, produz arte, se a entendermos como expressão intensiva, essencial e estilizada de relações que escapam ao olhar distraído e, de algum modo, predeterminado do nosso quotidiano. “Nalguns pontos, diz Bausch, é possível ver tudo, mesmo se procurámos controlar-nos (...), é possível ver também onde há algo de reprimido. Existem ainda pontos críticos onde as pessoas

não pensam em controlar-se". A Pina Bausch interessa, como ela própria diz, "o que move os seres humanos, não tanto o modo como se movem". O que significa uma ruptura com a ideia de movimento geométrico e de harmonia ideal do movimento ao serviço da sensibilidade. Mais do que uma expressão extensiva e geométrica do movimento fim-de-si-próprio, ela dá-nos uma visão descentrada, fragmentária, mas intensiva e repetitiva e, por isso, violenta, de relações, posicionamentos, gestos existenciais, vitais, que desloca dos seus contextos naturais para os decompõer, os analisar em *moriola*. Fazendo quase fotografia animada. Alguém disse, não sem razão, que a *régie* de Pina Bausch "se inspira na lógica da montagem cinematográfica" (Schlicher, 1989: 124). Há nela, sem dúvida, um exercício de desconstrução analítica, de desmontagem, de tipo cinematográfico, de gestos, comportamentos, atitudes, acções e reacções como núcleo central das suas coreografias.

Sabe-se que Pina Bausch recupera, de facto, fragmentos da vida real ou imaginária dos seus bailarinos, os selecciona, os secciona, os recompõe, lhes retarda o movimento, os faz executar em obsessivas repetições. O seu princípio de realidade mais imediatamente visível é sempre, de algum modo, a cenografia, os elementos espaciais escolhidos para base das evoluções – terra, água, folhas secas, relva –, combinados sapientemente com uma arquitectura cénica bem marcada pela passagem do tempo social, histórico ou primordial. Mas também os próprios movimentos contêm intrinsecamente um *princípio de realidade*: são gestos, desencontros, violências intra-humanas. A violência torna-se, depois, mais pura – na repetição, no automatismo, no ritmo progressivo e martelante, no embate físico contra formas rígidas, na força bruta com que se rasga espaços, na procura desajeitada e brutal da liberdade ou de uma comunicação tortuosa que, por vezes, se torna grotesca. O sistema de Pina Bausch está todo aqui. Nisto reside a sua originalidade: na desestruturação da ordem do quotidiano e na recomposição das suas intensidades sublimina-

res através de uma técnica teatral. Uma desestruturação analítica, selectiva, com ritmo lento, repetitivo e obsessivo que assume reflexivamente a reversibilidade do próprio tempo cénico:

1. uma mulher e um homem que se atiram mútua, repetida e violentamente contra uma parede (*Café Müller*);
2. um homem que rasteja, sofrendo e arrastando consigo uma mulher-boneca, e que, batendo regularmente as palmas, comanda os movimentos de cena ao arrepio da música de Béla Bartók (*Blaubart*);
3. dois grupos de homens que forçam, com violência, um beijo entre um homem e uma mulher, empurrando a cabeça de um contra a da outra e vice-versa (*Auf dem Gebirge*);
4. um homem em fato de banho com touca e óculos de sol que repetidamente tira balões dos calções (da “braguilha”) para depois os encher, encher... até rebentarem;
5. dois homens, um, sentado, com um balão entre as pernas, e o outro, de pé, que repetidamente lhe estica a cabeça para trás o mais possível para, depois, a deixar cair violentamente sobre o balão;
6. dois homens que ajudam uma mulher a subir e a descer (de costas), no plano vertical, uma parede, como se estivesse em plano horizontal;
7. um cretino que rebenta balões com o rabo;
8. imitação de um salvamento (nadando sobre terra);
9. um homem que tenta levantar voo com duas cadeiras enfiadas nos braços (*Auf dem Gebirge*).

Quase um teatro do absurdo que traz à boca de cena um certo *bas-fond* das rotinas quotidianas, a violência reprimida que explode em gestos grotescos e irracionais. Violência pura, porque não referida a um contexto ou a uma narrativa articulada, mas exposta em fractura através de fragmentos aleatórios em contexto cenográfico bem definido. Fragmentos de um discurso estético sobre a violência, onde os corpos e as suas relações são sujeitos

produtores de sentido ou da ausência dele. Há em Pina Bausch algo que nos faz pensar na pintura de Paula Rego.

4.

“Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört” (1984) é um espetáculo de cerca de três horas bem elucidativo do que é o *teatrodança* de Pina Bausch. É uma visualização completa e analítica de miragens, sonambulismos, petrificações existenciais, movimentos de brutalidade em estado puro. Dizia a crítica italiana Vittoria Ottolenghi, referindo-se à sua primeira visão de *Café Müller* (1978), que se tratava de uma violência gratuita que não existia na realidade; mas, mais tarde, reconheceria que, afinal, se tratava de uma admirável expressão intensiva e, portanto, artística da violência pura. A realidade expressa por Pina Bausch existe, não é pura ficção. O que ela faz é tornar visível a brutalidade latente no quotidiano, passá-la analiticamente ao *ralenti*, analisá-la ao microscópio e, depois, aumentá-la até um plano visível, demasiadamente visível para não se tornar chocante, grotesca e impressiva. Creio que a violência, latente e múltipla, é o tema dominante do *Tanztheater* de Pina Bausch. A técnica do ritmo lento e da repetição obsessiva é o meio que torna essa violência pura e, por isso, aparentemente absurda. Chocante, portanto. Em tudo o que ela tem de aparentemente gratuito. Depois, as miragens, esses desejos deslocados do seu húmus natural, são meios expressivos para comunicar a impossibilidade de realização dos desejos fortes, mas simples, às vezes infantis. Há, de resto, muito de recuperação do imaginário infantil no *teatrodança* de Pina Bausch: as cenas de *Blaubart* (1977), em que as mulheres, com movimento brusco e sempre mecânico, concedem o travesseiro às cabecinhas carentes de homens que, ávidos, se atiram para ele. É uma visão violenta da carência difusa de ternura. É um modo brutal de exprimir a relação homem/mulher/mãe na sua expressão primordial.

A dança, aqui, parece reduzir-se às exigências dramáticas e expressivas e perder aquele formalismo que sempre foi recorrente, em maior ou menor grau, na dança moderna, pelo menos nos seus grandes expoentes, de Balanchine a Marta Graham, a Cunningham, a Béjart, ao próprio mestre de Bausch, Jooss. É verdade o que José Sasportes afirma sobre os filões presentes em Pina Bausch: “Do expressionismo Bausch retoma a visão trágica do mundo, mas corrige-a com uma ironia herdada do surrealismo e do teatro do absurdo. As imagens encadeiam-se como num jogo de associações de ideias” (Sasportes, 1988: 145). Mas talvez não seja tão pacífico afirmar que o verdadeiro tema do seu *Tanztheater* seja de carácter metodológico, isto é, a própria criação coreográfica. Pelo contrário, os verdadeiros temas são o medo, a violência arbitrária ou pura, o conflito irreconciliável entre homem e mulher, a exterioridade impositiva das relações, mesmo das relações de afecto (os beijos fisicamente forçados por outrem, a sexualidade fisicamente impositiva ou normativamente comandada). Trata-se, no meu entendimento, de uma dimensão de nível ontológico: a expressão estética de categorias existenciais estruturantes do mundo da vida. Trata-se de uma viagem ao centro da existência. Por isso mesmo, a sua criatividade é, mais do que uma “invenção do mundo”, uma lente de ampliação das relações de violência, de agressividade ou de incomunicabilidade radical contidas apenas nos limiares das regras de convivência quotidiana, do mundo da vida social objectiva. O que é seguramente mais profundo do que inventar um mundo quem sabe como e a partir de quê. E é por isso mesmo que “a passagem entre palco e plateia está em Bausch sempre aberta”, que “a circulação é possível”, que “as acções são ora atrozes, ora de ternura, ora de um infantilismo insuportável, ora de um delicado [ou patético?] lirismo, ora brutais, ora cómicas, muito cómicas” (Sasportes, 1988: 147). Talvez se trate, de facto, de um real inédito, tão inédito quanto o é o contexto e o ritmo com que são propostas as acções, sem predeterminação formal, na verdade; de descoberta não do mundo, mas de um

mundo, de um mundo parentético que decorre com o seu ritmo próprio nas entrelinhas, nas hesitações, nos interstícios, nas dobras do mundo real, das normas de comportamento, da existência. Não se fica, pois, este exercício, no terreno do discurso da dança, no plano metodológico. E também não me parece que seja um exercício de “mise-en-abîme”, uma representação da dança no interior da própria dança.

5.

O *Tanztheater* de Pina Baush propõe-nos, friamente, fragmentos de crueldade existencial, de violência, de grotesco, de autopunição através de uma rítmica corpórea obsessiva e mecânica, linear e temporalmente reversível, cadenciada segundo tempos interiores, à margem da norma social.

E a dança? E as formas puras do movimento em equilíbrio geométrico sem corpos opacos e rígidos que se lhes oponham, que choquem com elas para lhes impedir a leveza, a rapidez, a agilidade, a harmonia? Não há. Tem razão Sasportes quando supõe o espanto dos americanos: “toda a bagagem emotiva que julgavam ter sido varrida para sempre por Balanchine e Cunningham, ei-la reentrar pela janela, mais viva que nunca” (1988: 150). Ou, como quer S. Schlicher: “por esta sua recondução do movimento e do corpo à sua história [à sua génese e ao seu contexto] o *Tanztheater* alemão distingue-se da *modern dance americana*” (1989: 132). *Dance*, diria eu, invertendo a fórmula de Alwin Nikolais e procurando traduzir a filosofia de Bausch, *is emotion not motion*. Não há dúvida de que, com Pina Bausch, se afirma uma variante da dança moderna que tem raízes antigas na história da dança e que chegam mesmo até ao “Ballet d’action” de Noverre ou aos “coreodramas” de Viganò. Mas aquilo que, assim, ganha em sentido ou em intensidade dramática talvez o perca em leveza ou em “beleza” formal.

6.

Mas, afinal, o que é a beleza? Depurar rítmica e figurativamente movimentos subliminares ou de fronteira da existência humana, usando a expressão corporal, é certamente conforme à essência da arte da dança se é verdade que na sua história originária ela era a forma mais total de exprimir o espírito objectivo das comunidades primitivas nos seus ritmos vitais. Por isso, ela é bela, mesmo se pode contrastar com o espírito racionalista e formalista da civilização ocidental moderna. Digamos que a proposta de Bausch é mais *dionisíaca* que *apolínea*, próxima da tragédia grega e do que dela pensava Friedrich Nietzsche, em “A Origem da Tragédia”. E, todavia, o “irracionalismo substancial” de Pina Bausch (o elemento *dionisíaco*) é, afinal, “construído” através de uma metodologia analítica bem mais racional e elaborada (o elemento *apolíneo*) do que parece. Ela, afinal, procura, com a *rapidez* do movimento, com a *repetição*, com a *exactidão* do gesto, com a *multiplicidade* dos fragmentos existenciais, com a *visibilidade* obsessiva das suas categorias existenciais e com a *consistência* da semântica (as categorias da estética de Calvino) dar-nos conta, de forma intensiva e com vigor expressivo, do universo subliminar que se insinua insistentemente no nosso quotidiano.

Num certo sentido, o *Tanztheater* de Bausch pode muito bem inscrever-se naquela visão da arte como desvelamento, revelação do que permanece socialmente reprimido em nós, uma ida até aos confins do inconsciente, a esse universo pulsional que não pode ser integralmente vazado em comportamento socialmente aceitável ou admissível. O que fica nas margens do possível, do dizível, da norma, do sociável. Uma visão ontologicamente bem radicada no mais profundo da natureza humana. O que Bausch faz é um exercício de decomposição de comportamentos ou manifestações ancoradas nesse universo pulsional através de uma técnica “em moviola”, cinematográfica, que expõe à evidência esse universo, reprimido ou manifesto. Como que o transfigura

para mostrar melhor esse universo que a norma social tende a reprimir e a sufocar. Tudo é violento, sarcástico ou absurdo. Num certo sentido, o *Tanztheater* funciona como uma representação da verdade (humana) no que ela tem de mais profundo e talvez de mais irracional, trazendo-a à cena e de forma artisticamente analítica, o que quase se configura como um oxímoro. Heidegger tinha esta visão da arte, uma certa expressão da verdade no seu sentido grego, “*alétheia*”, desvelamento, revelação. Poderíamos mesmo falar, neste caso, de uma dimensão ontológica do *teatro-dança* e de uma sua função não somente estético-expressiva, mas também cognitiva acerca da natureza humana. A fórmula de Alvin Nicolais (*dance is motion not emotion*), invertida, é, de facto, neste caso, muito certeira: “*dance is emotion not motion*”. Não querendo parecer um discípulo de La Palisse, a dança moderna não pode deixar de aspirar não só ao belo, à perfeição formal, à harmonia impressa no movimento, sem deixar de expressar e suscitar no movimento o sentimento, tornando-se, deste modo, uma outra linguagem que exprime, com as categorias da arte, o ser, o humano nas suas fronteiras comportamentais. Creio que não seja legítimo afirmar que as coreografias de Pina Bausch não são belas na sua própria crueldade e sarcasmo, sendo certo que a beleza tem uma dimensão formal, resultando também da expressividade da totalidade, na cenografia, no movimento e nos corpos. Está longe, é certo, do conceito clássico de belo, da beleza do *ballet* clássico, sim, mas ainda que a semântica seja violenta, o conjunto e o movimento que nele acontece é sempre belo e, algumas vezes, mesmo muito belo. Essa, de resto, é a linguagem própria da arte.

NOTA

Pina Bausch nasceu em 1940, em Solingen. Entre 1955 e 1959, estudou com Kurt Jooss na Folkwangschule, onde se diplomou. Em 1960, frequentou em Nova Iorque a Juillard School of Music, tendo como mestres, entre outros, José Limón, Antony Tudor e Louis Horst. Trabalha com Paul Taylor. Em 1961, torna-se bailarina do

Folkwang-Ballet, dirigido por Jooss. Colabora com Jean Cébron. Em 1967, torna-se coreógrafa do Folkwang-Ballet e, em 1969, recebe o Primeiro Prémio no Segundo Concurso Internacional de Coreografia de Colónia, com *In Wind der Zeit*. Entre 1969 e 1973, torna-se directora artística do Folkwang-Tanzstudio e docente da Folkwanghochschule. Em 1973-1974, torna-se directora e coreógrafa da companhia dos Wuppertaler Bühnen, ou seja, do *Wuppertaler Tanztheater*. A cidade de Wuppertal ficou conhecida em todo o mundo graças à sua Companhia. Partiu em 2009.

VIII.

AS CATEGORIAS DA ARTE

ITALO CALVINO E AS CATEGORIAS DA ARTE

“Lições Americanas”

“Ceux qui sont accoutumés à juger
par le sentiment ne comprennent
rien aux choses de raisonnement,
car ils veulent d'abord pénétrer
d'une vue et ne sont point accoutumés
à chercher les principes. Et les
autres, au contraire, qui sont
accoutumés à raisonner par principes,
ne comprennent rien aux choses de
sentiment, y cherchant des principes
et ne pouvant voir d'une vue.”

(Pascal, *Pensées*, I. 3.)

Italo Calvino (1923-1985) fora convidado em 1984 a fazer um ciclo de conferências na Universidade de Harvard, as famosas “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”. Da preparação destas conferências resultou um livro, póstumo, que, sob a responsabilidade de sua mulher, Esther Calvino, foi publicado pela Garzanti, em 1988, com o título de “Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio” – “Six memos for the next millennium” (Calvino, 1988). Do livro constam cinco reflexões sobre os valores ou as categorias essenciais da literatura a salvaguardar para o milénio que já se iniciou há duas décadas: “leveza” (leggerezza; lightness), “rapidez” (rapidità; quickness), “exactidão” (esattezza; exactitude), “visibilidade” (visibilità; visibility), “multiplicidade”

(molteplicità; multiplicity). A sexta seria a categoria da “consistência” (consistency) e referir-se-ia a Bartleby, de Melville.

São as categorias da arte com as quais o criador tem sempre de se confrontar, pois, como queria Pascal, a sensibilidade tem o seu próprio modo de relacionamento com o real, em particular no plano cognitivo. A arte fala do real e para o real, mas à sua maneira, com as suas categorias e a sua especial abertura ao mundo. Vejamos o que diz o autor de *Le Città Invisibili*.

1.

VISIBILIDADE

“Stiamo correndo il rischio
di perdere una facoltà umana
fondamentale”: “*pensare per
immagini.*”

(Calvino, 1988: 92)

Ponto de partida de Calvino é a questão do destino da literatura e dos seus valores fundamentais perante a emergência daquela civilização que é conhecida como *civilização da imagem*. O perigo, para ele, reside na perda de uma “faculdade humana fundamental”, a de “pensar por imagens”, perante o colossal dilúvio de imagens pré-fabricadas, produzidas por essa tão moderna quanto sufocante “civilização da imagem”, por uma incessante produção industrial de imagens para rápido consumo de massas. Pelo contrário, “pensar por imagens” significa precisamente construí-las, significa activismo mental, activismo da imaginação, da fantasia. “Antigamente”, diz Calvino, “a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao património das suas experiências directas e a um reduzido repertório de imagens reflectidas pela cultura: a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo

como os fragmentos desta memória se combinavam entre eles em aproximações inesperadas e sugestivas" (Calvino, 1988: 91). Trabalho artesanal do criador em ambiente de escassez de imagens. Esta escassez aguçava o engenho mental que as reconstruía auxiliado por um património cultural também ele escasso e de limitado e difícil acesso. Hoje, o perigo reside na impossibilidade de continuar a poder "evocar imagens em ausência". Porque são elas a atropelar a nossa imaginação, de tão abundantes e acessíveis serem. Trata-se, pois, de defender a centralidade do valor da *visibilidade*, a genuinidade do "cinema mental" da nossa imaginação (1988: 83), contra essa "chuva ininterrupta de imagens" com que os mais potentes *media* e, em geral, o *audiovisual* inundam o mundo e o multiplicam através de um fantasmagórico jogo de espelhos (1988: 58), quase ao limite da violência simbólica. Trata-se, em suma, de salvaguardar essa capacidade de *pensar por imagens* e de *pensar imagens*, de evocar imagens em ausência e de as suscitar através da *linguagem discursiva, num complexo processo de recriação*. Pelo que a máxima é a do Dante Alighieri da *Divina Comédia*: "poi piovve dentro a l'alta fantasia" (Alighieri, 1969: 181) e não a de uma *videocracia* em expansão universal: chove fantasia prefabricada, confeccionada em enlatados audiovisuais ao alcance de todos e de cada um. A *imaginação literária* é, bem pelo contrário, mais complexa e reflexiva, já que para a sua formação concorrem diversos e sofisticados elementos ou mecanismos que interagem criativamente com o mundo: a observação directa e partilhada do mundo real, o processo de abstracção, condensação e interiorização da experiência (de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento), o mundo figurativo transmitido pela cultura nos seus vários planos, a transfiguração fantasmática e onírica (Calvino, 1988: 94). Numa palavra, o confronto directo com a realidade, sem a mediação selectiva e acabada das centrais de informação. Calvino represtina o valor da experiência directa, da mediação selectiva e da recriação através de um processo que reactiva a imaginação e a sua composição discursiva.

2.

LEVEZA

“La mia operazione è stata
il più delle volte una
sottrazione di peso.”

(Calvino, 1988: 5)

É claro que a *visibilidade*, no complexo processo discursivo de reconstrução da essencialidade do mundo da vida, está ligada por um fio directo a esse outro valor da *leveza*, aquela mesma que se tornava possível a Perseu, pela visão indirecta, através do espelho de Athena, da cabeça petrificante da Górgone, da Medusa ou, se quisermos, desse fardo pesado que uma visão imediata, não mediada pela reflexão, das coisas, dos eventos, do mundo da vida, arrasta necessariamente consigo. Recuperação da *visibilidade*, sim, mas com o filtro selectivo do pensamento e da imaginação. Ora a operação literária de Calvino consiste precisamente nisso: na subtracção de peso à opacidade do que se insinua imediatamente disponível, inerte e pesado num mundo condenado à petrificação, justamente por esse domínio do imediato, como a visão directa da cabeça da Medusa. A superação desta visão imediata é já por si mesma um acto de liberdade e, por isso, uma subtracção de peso à existência, uma oposição ao “inelutável peso do viver”. Não residia a força de Perseu na sua recusa da visão directa? De que lhe serviriam as sandálias aladas se alguma vez olhasse directamente a cabeça da Medusa que sempre trazia consigo? A dádiva de Athena, deusa da sabedoria e da inteligência, o espelho, permite-lhe subtrair-se a essa visão directa petrificadora, portadora de peso, de opacidade, de inércia, afinal, características de um mundo que se oferece à visão ingénua e passiva do observador. Porquê Athena? Precisamente porque é a deusa da arte e da sabedoria. E porque o seu espelho

é a cultura e a reflexão. O imediatamente acessível constringe e, por isso, acresce peso ao viver. Há, pois, que olhar para o mundo de forma indirecta, mediada, para aceder à sua dimensão mais essencial, como, afinal, faz a própria ciência: “hoje, cada ramo da ciência parece querer demonstrar que o mundo se funda sobre entidades subtilíssimas: como as mensagens do ADN, os impulsos dos neurónios, os quarks, os neutrinos vagantes no espaço desde o início dos tempos”; depois, a informática, o *software*, os *bits* sem peso de um fluxo de informação que corre em circuitos sob forma de impulsos electrónicos. O ideal estético da leveza parece, pois, encontrar um autêntico suporte científico e ontológico capaz de confirmar a sua essencialidade. E não só na era pós-industrial ou pós-moderna. Mesmo nas suas origens mais remotas, como no tempo de Lucrécio ou de Ovídio, a leveza era um modo poético e escrito de ver o mundo que se fundava quer na filosofia quer na ciência. Lucrécio (*De rerum natura*), em Epicuro; Ovídio, em Pitágoras (1988: 9-12). A leveza possui, pois, uma dimensão mais profunda do que o simples estilo narrativo, a textura verbal ou a pregnância das imagens figurativas. Possui uma dimensão ontológica onde se apoia mais profundamente esse “dispositivo antropológico que a literatura tende a perpetuar”: o nexo, qual constante antropológica, entre levitação desejada e privação sofrida (1988: 28). Daqui a “função existencial” da literatura: “a procura da leveza como reacção ao peso do viver”, como na tristeza que se transforma em *melancolia* ou no cómico que se torna *humour*, quando se dissolvem os últimos resíduos da opacidade corpórea (1988: 21). Na dança, esta categoria é absolutamente decisiva, sendo até, como vimos, um dos passos da dança clássica designado por “*Ballon*”, suspensão no ar do bailarino, contrariando decisivamente a lei da gravidade dos corpos.

3.

RAPIDEZ

“Il discorrere è come il correre
e non come il portare.”

(Galileo, Galilei, 1953: 103)

Valor gémeo da *leveza* é a *rapidez*. Ambas coexistem num Perseu de pés alados tal como num dos seus dois deuses protectores, Hermes (e Athena). Hermes-Mercúrio é, aliás, o patrono de Calvino: “Mercúrio, com as asas nos pés, leve e aéreo, hábil e ágil, versátil e desembaraçado, estabelece as relações dos deuses entre si e com os homens, entre as leis universais e os casos individuais, entre as forças da natureza e as formas da cultura, entre todos os objectos do mundo e todos os sujeitos pensantes. Que melhor patrono poderia escolher para a minha proposta de literatura?”, conclui Calvino (1988: 50-51). Como se comprehende, a rapidez de Hermes-Mercúrio serve à leveza do discurso, por quanto exerce a função mediadora entre o universal e o individual sem acréscimo de meios, de modo instantâneo. “O meu trabalho de escritor, diz Calvino, foi orientado, desde o início, a seguir o fulmíneo percurso dos circuitos mentais que capturam e ligam pontos longínquos do espaço e do tempo” (1988: 47). O carácter fulmíneo, instantâneo, “sem passagens”, de um circuito mental é, de facto, atributo divino. E não só do deus da mitologia greco-latina Hermes-Mercúrio. O raciocínio instantâneo é também, para o copernicano Salviati, no galileiano *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632), próprio da mente divina. De qualquer modo, a rapidez é, em Galileu (1564-1642), essencialmente um valor anti-académico-metafísico, representado, sobretudo, por um Sagredo antiptolemaico e de “velocíssimo discurso”. “Ma il discorrere”, diz Galileu em *Il Saggiatore* (1623), “è come il correre, e non come il portare, ed un caval barbero solo correrà più che

cento frisoni” (Galileo Galilei, 1953: 103). Correr sem pesos, que acentuam a gravidade dos corpos, como o “discorrere” - Galileu referia-se à diferença entre transportar pesos e correr sem pesos, onde um cavalo pode correr mais do que cem cavalos de tiro, da Frísia, tal como na argumentação um discurso fundamentado pode valer mais do que muitos discursos sem fundamento. O discurso reflexivo é como correr, livre, sem carga, não como transportar coisas, pesos. Por isso, é rápido, veloz. É este o sentido desta passagem. Rapidez também não se identifica com visão imediata, que é fonte de peso e opacidade, mas com processo lógico relacional que estabelece conexões essenciais entre elementos diversamente colocados no espaço e no tempo. Rapidez significa aceleração do tempo e das suas conexões. Tal como o discurso científico, mas com aspiração ao carácter absoluto e instantâneo da mente divina. E, depois, a rapidez não é modelada exclusivamente segundo os processos relacionais e dedutivos da ciência moderna e a dimensão fulmínea da mente divina. Ela não é só processual, mas também, como dizer, comportamental: “as fadas são muito rápidas nas suas tarefas”; e ôntica (ou mesmo ontológica): “a rapidez da sucessão dos factos dá uma sensação de inelutabilidade” (1988: 35). Não é difícil encontrar no discurso poético todas estas características.

A rapidez de que fala Calvino envolve duas ordens da narrativa: *a ordem processual*, no plano da captação discursiva da essencialidade das relações, e nisto cruza-se com o valor da *exactidão*, que alimentam a narrativa; *a ordem da realidade*, ôntica e ontológica, no plano do conteúdo, do evento propriamente dito, do “objecto” descrito. E aqui toca-se a essência dual deste valor: “o tema que aqui nos interessa”, diz Calvino, “não é a velocidade física, mas a relação entre velocidade física e velocidade mental” (1988: 42), ou seja, a relação entre o tempo do evento ou do objecto narrado e o tempo processual ou narrativo, ou, com Galileu, a *relação entre o correr e o discorrer*. A poesia não é, dentre todas as artes, aquela que talvez cultive com mais intensidade a *rapidez* e a *leveza*? Penso que sim.

4.

MULTIPLICIDADE

“Quella che prende forma
nei grandi romanzi del XX
secolo è l’idea d’una
enciclopedia *aperta*.”

(Calvino, 1988: 113)

Que esta relação seja determinante na concepção de Calvino está a prová-lo o conceito interactivo da relação palavra-mundo: “seguimento perpétuo das coisas, adequação à sua variedade infinita” (1988: 28). Deste conceito resulta um outro valor essencial para o próximo milénio: o da *multiplicidade*. Um valor que está mais do lado da sensibilidade, da irracionalidade, do caos, da complexidade irredutível do mundo da vida, da diferença, das várias ordens do saber e dos vários códigos a que a literatura dará unidade “numa visão multíplice e facetada do mundo”, em particular agora que “a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam sectoriais e especialísticas”. Um valor que, de algum modo, sirva de contraponto à tendência homológica dos outros valores e introduza na obra de arte a diferença não só sensível, mas também lógica e, assim, evite a irrupção da unilateralidade narrativa, estilística e interpretativa. Calvino fala dos grandes romances do séc. XX – por exemplo, *A Montanha Mágica*, de 1924, de Thomas Mann, considerada, não sem razão, “a mais completa introdução à cultura do nosso século” (1988: 113) – como de encyclopédias abertas, múltiplas em métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expressão e animadas por uma força centrífuga interna que garante a sua irredutibilidade a um só centro e a uma potencial unilateralidade interpretativa. Mas já mesmo antes deste século era visível a vocação encyclopédica da literatura: Goethe (1749-1832) queria escrever um “român-

ce sobre o universo”; Novalis (1772-1801) um “livro absoluto”; Alexander von Humboldt (1769-1859) escreveu “Kosmos” (4 vols., 1845-1858); Mallarmé (1842-1898) preparava “um livro absoluto como fim último do universo”; Flaubert (1821-1880), que queria escrever “un livre sur rien”, afinal, acabou por escrever o “romance mais enciclopédico que jamais foi escrito”, *Bouvard et Pécuchet* (publicado em 1881).

“O conhecimento como multiplicidade”, diz Calvino, “é o fio que liga as obras maiores, tanto do que chamamos modernismo quanto do que chamamos *postmodern*, um fio que (...) gostaria que continuasse a desenvolver-se no próximo milénio” (1988: 113). Ou seja, a literatura procura incansavelmente traduzir o sincrétismo do mundo da vida e a sua riqueza multifacetada. A arte tem uma vocação sincrética e não se compadece com visões especializadas do mundo da vida. E tem porque procura sempre desenhar e aceder aos nexos essenciais da existência, aqueles que são transversais ao ser humano na expressão sua humanidade.

5.

EXACTIDÃO

“Il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema.”

(Calvino, 1988: 69)

A multiplicidade temática, de estilo, interpretativa, a força centrífuga que anima o grande romance moderno ou pós-moderno não seriam, todavia, esteticamente realizáveis se não se conser-

vasse um outro valor-guia fundamental: *a exactidão*. Valor tanto mais precioso quanto maior for a “perda de forma” que se constatar na vida. Esta exactidão literária, sob o pressuposto do valor estrutural da multiplicidade e da diferença, e precisamente por isso, define como normas imperativas: a) “um desenho bem definido e bem calculado da obra”; b) a precisão da linguagem como léxico e como realização das “nuances” do pensamento e da imaginação; c) “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis”, numa palavra, *icásticas* (1988: 57). Mesmo onde o tema, o objecto, seja o subtil sentimento do indefinido, do indeterminado, do vago, portanto, onde parece ser regra uma intencional indefinição ou indeterminação da linguagem, é precisamente aí que a exactidão se torna imperativa: “o poeta do vago só pode ser o poeta da precisão” (1988: 61). Da precisão como, por exemplo, em Jorge Luís Borges: exacto na imaginação e na linguagem segundo a rigorosa geometria do cristal e a abstracção de um raciocínio dedutivo (1988: 115); ou como Georges Perec, para quem “a exactidão terminológica era a sua forma de posse” (1988: 119). De posse, obviamente não proprietária, mas originária e criativa, enquanto essa posse é vista não como apropriação, mas como descoberta, e não física, mas mental, precisamente no sentido em que “a palavra liga o indício visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil ponte de acaso lançada sobre o vazio” (1988: 74). A aproximação simbólica é, assim, tanto mais forte ou significativa quanto mais exacto for o registo. Por isso mesmo, é a exactidão que melhor pode dar o sentido de uma forte presença do criador no mundo da vida, se essa exactidão estiver ao serviço da ordem multíplice do mundo da fantasia e da agilidade do “poeta-filósofo que se eleva sobre o peso do mundo, demonstrando que a sua gravidade contém o segredo da leveza” (1988: 13).

6.

Estas seriam as palavras que Calvino escolheria se devesse formular um “símbolo augural” para o novo milénio que há muito começou. E, como se vê, nele teria um posto central a “leveza”, qual valor libertador do peso, do ruído, da rispidez e rugosidade dos corpos opacos e dos resíduos “enferrujados” de uma civilização do consumo prisioneira do círculo vicioso e sedutor do imediato. A defesa deste e dos outros valores não implica, para Calvino, uma real desvalorização dos seus opositos. É, simplesmente, uma escolha claramente assumida e formulada. De resto, nesta escolha Calvino não está só. E não apenas na literatura, se é verdade que um dos mais famosos arquitectos italianos, Renzo Piano, o arquitecto do Beaubourg, dos espaços arquitectónicos da música de Luigi Nono e do fabuloso projecto do aeroporto insular de Osaka, põe no centro do seu conceito de arquitectura precisamente esse conceito calviniano de *leveza*, daquela leveza das suas “città invisibili”, não só pela comprehensível razão da funcionalidade ou pelas ilimitadas potencialidades do *software*, mas também, ou sobretudo, pelo valor estético intrínseco do conceito, no exacto sentido em que Calvino o definiu.

IX.
AS INDÚSTRIAS CULTURAIS

AS INDÚSTRIAS CULTURAIS E O BORDADO DA MINHA AVÓ JOSEFINA

Neste capítulo procuro desenvolver uma reflexão sobre a mudança de paradigma da *cultura de massas* no contexto da rede e da passagem a um *modelo relacional* que gera novas formas de acesso, de produção e de difusão da cultura. Portanto, também da arte. A mudança na natureza do espaço público e o poder das novas tecnologias (TIC) são dois elementos essenciais das mudanças em curso.

1.

Fixemo-nos numa formulação de Theodor Adorno e Max Horkheimer na “Dialéctica do Iluminismo”, de 1944:

“Os *produtos da indústria cultural* estão preparados para serem *consumidos* rapidamente mesmo *num estado de distração*” (1997: 134; itálico meu).

Definição concisa e clara, esta, onde os produtos culturais equivalem a produtos perecíveis e de consumo rápido. Ou seja, construídos segundo a lógica e a temporalidade dos meios (eletrónicos) a que são desde a origem destinados. Produtos de tipo “prêt-à-porter”, concebidos à medida do consumidor.

Indústria cultural equivale a cultura de massas. Trata-se de produtos de larga difusão. Mas não é a possibilidade tecnológica da sua difusão em larga escala que faz deles produtos da indústria

cultural ou produtos próprios da cultura de massas. Não é a sua reprodutibilidade técnica que determina a sua natureza. Até porque, como diz Walter Benjamin, “em linha de princípio, a obra de arte sempre foi reprodutível” (1966: 20). A reprodutibilidade técnica vale, hoje, quer para a “cultura de massas” quer para a “cultura de elite”. E, todavia, a reprodução industrial da obra de arte, por um lado, retira-lhe a “aura”, a unicidade, a autenticidade, a dimensão de culto: “o *hic et nunc* do original constitui o conceito da sua autenticidade”, diz Benjamin (1966: 22). Por outro lado, ela promove uma sensibilidade *igualitária* na fruição. Acaba uma *relação intensiva* e começa uma *relação extensiva*. De uma relação única passa-se a uma relação “genérica” com a obra de arte. Como dizem Adorno e Horkheimer: “a indústria cultural realizou, com perfídia, o homem como ser genérico”, como exemplar fungível da espécie, que pode ser substituído por qualquer outro (1997: 156). Isto é, muda profundamente a sociologia, o modo de fruição e a própria função da arte. A função de culto da obra de arte única desaparece. E, consequentemente, neste processo, muda a sua própria natureza. Como se emergisse uma segunda natureza da arte ou da cultura: ela passa a identificar-se não só com o seu valor específico de uso, mas também, e sobre tudo, com o seu *valor de troca*. Tudo numa dimensão individual. A reprodução industrial das obras de arte – do cinema à pintura, à música – gerou um novo tipo de relação com a arte: de uma *relação de natureza comunitária* passou-se a uma relação de natureza individual. A “separação” orgânica, que estruturava a relação do público com a obra de arte (público/palco, público/museu, público/biblioteca), deixou de funcionar como função constituinte da própria relação estética, uma vez que a arte passou a estar directamente disponível sob forma instrumental, podendo ser fruída intimamente, fora dos espaços sociais. E, todavia, possuindo as mesmas características de reprodutibilidade, nem todos os produtos da indústria cultural podem ser designados como produtos de cultura de massas: canções de Madonna ou de Sting não são comparáveis às obras de Igor Stravinsky ou de

John Cage. Uma qualquer telenovela não pode ser comparada a “Blow-Up”, de Antonioni. Isto é, sendo todas elas tecnicamente reproduutíveis em CD, em DVD, em Pen ou na Cloud, não são igualmente acessíveis ou descodificáveis do ponto de vista estético. Se regressasse, então, à fórmula de Adorno e Horkheimer e a aplicasse a estes casos, diria que, enquanto os primeiros podem ser consumidos em “estado de distração”, os segundos não podem. Mais do que a questão da “aura”, que hoje pode ser reeditada sob forma de rituais idolátricos de consumo de massas, *e em registo comunitário*, é a questão da capacidade de acesso às formas culturais ou artísticas que constitui a discriminante fundamental, para além, claro, da própria concepção em função do consumidor. Mas, sendo assim, a questão não se põe só do lado da oferta, do tipo de produtos culturais exibidos – mais complexos ou mais simples –, mas põe-se também do lado da procura, isto é, do lado das capacidades cognitivas do consumidor de produtos culturais. No plano da oferta, não se poderá criticar radicalmente os grandes meios de comunicação de massas por não se disporem a oferecer produtos de alguma complexidade conceptual ou estética, já que, não encontrando resposta do lado do consumidor, acabarão por ser punidos economicamente pelo mercado, pondo em causa a sua própria sobrevivência. No plano da procura, a crítica terá de ser implacável com quem, tendo responsabilidades públicas, não promove a educação estética e cultural do cidadão, não o preparando para esta nova fase da democratização generalizada dos produtos culturais (de elite e de massas), investindo numa espécie de literacia estética ou cultural. Isto é, o problema que se identifica como “círculo vicioso” na relação entre oferta e procura nos meios de comunicação de massas – dar ao público aquilo que o público quer – tem certamente algumas raízes no desempenho excessivamente mercantil e de curto prazo dos grandes meios de comunicação de massas, mas tem sobretudo raízes profundas na ausência de educação estética generalizada nas sociedades modernas, em contradição com a abundância e a disponibilidade generalizada de produtos da indústria cultural.

Ou seja, é escassa uma cultura política que leve a sério a exigência de educação estética do cidadão, nos exactos termos em que a formulou o Schiller dessas geniais *Cartas sobre a educação estética do homem*, a ponto de ter proposto essa estranha figura do *Estado Estético* como a sua própria utopia democrática (Santos, 1999: 42-51). Mas uma política de futuro não deveria promover e generalizar – hoje, na época da reprodutibilidade técnica de todas as formas culturais – a educação estética dos cidadãos para que pudesse induzir um verdadeiro “círculo virtuoso” entre o que o público quer e o muito que se lhe pode dar?

2.

Num interessante artigo em torno de um livro de Andrew Keen sobre a Rede, “Está a Internet a matar a nossa cultura?” (“Público”, 08.09.2007), há uns bons anos, José Pacheco Pereira fez uma exaustiva descrição do “caos” da rede, reconhecendo que a “horda” dos internautas está, de facto, a ameaçar a cultura (a alta cultura), mas acabou por reconhecer que se trata, apesar de tudo, de uma tecnologia que produziu milagres para quem, antes, se via impedido de qualquer aproximação imediata às áreas de consumo cultural que a rede hoje facilita. Falou mesmo da revolução social que deu origem à chamada civilização de massas. E concluiu dizendo que, mesmo que a rede assuste as elites culturais, mesmo assim, há que valorizar esta imensa abertura ao universo espiritual onde habita a cultura. Ora aqui está. A questão agora já não se põe só ao nível dos meios de comunicação de massas convencionais, que inundam cada vez mais o espaço público com produtos das indústrias culturais e que já representam uma fatia consistente dos PIB nacionais. Põe-se também, e de forma mais radical, ou não, ao nível da Rede, onde os filtros – de qualidade, mas sobretudo de acesso quer na óptica do consumo quer na óptica da produção – desapareceram completamente. É por isso que, de algum modo, se pode falar de “caos” da rede. Ou melhor, de emergência do indivíduo, como receptor e como produtor,

num espaço público que deixou de ser ordenado e controlado pelos tradicionais “gatekeepers”, esses guardiões do templo público, senhores da palavra e do silêncio, apóstolos das indústrias culturais. Eu diria mesmo que a rede quebrou esse feitiço da comunicação de massas onde cada um equivalia a todos e onde cada indivíduo mais não era que um ente genérico, um simples exemplo do género. Radicalizando: a rede tornou compatível a afirmação individual com a cultura de massas. Manuel Castells, de resto, traduziu muito bem esta combinação num conceito: “mass self-communication”. Mas eu diria mais: isto não se verifica só no domínio da cultura. Verifica-se também na política ou na economia. Quando se fala de civilização pós-industrial, de civilização pós-moderna ou de democracia pós-representativa está-se a falar de uma ruptura de paradigma. Trata-se de uma mudança epocal. A rede veio instalar definitivamente a ruptura nos campos já extremados da democracia representativa, da comunicação, da cultura. Adorno e Horkheimer, de facto, já nos anos ‘40 criticavam as “indústrias culturais” precisamente em nome da autêntica cultura, não alienada, numa *visão crítica do modo de produção simbólico capitalista* e dos seus produtos culturais de plástico. Como se se tratasse de autênticos arremedos culturais. Hoje, essa confecção capitalista e instrumental de produtos culturais de plástico, bem diferentes dos produtos culturais com “aura”, passou a estar sujeita ao escrutínio da rede. Na rede, de acesso universal – à informação e à difusão de informação –, misturam-se permanentemente produtos de “indústria cultural” com produtos com “aura”, num universo algo caótico, num intercâmbio “simbiótico” sem fronteiras nem referências. Se as “indústrias culturais” eram difundidas com ordem, referências e fronteiras, com a lógica do “broadcasting”, a partir de centros de produção com dimensão empresarial ou mesmo institucional, agora, com a rede, vive-se no reino do aleatório, do casual, onde cada um é um e não exemplo do “género”. Castells propôs, como disse, um interessante conceito que procura traduzir funcionalmente a nova realidade: “mass self-communication”, comunicação

individual de massas (Castells, 2007). Ou o reposicionamento do indivíduo na sociedade de massas que rompe com a unidirecionalidade hierarquicamente organizada da comunicação. Do que se trata é do revolucionamento do sistema social em todas as frentes. E, por isso, também na frente cultural e científica. É que as novas tecnologias são, cada vez mais, importantes próteses cognitivas e instrumentais do homem. E quando ultrapassam o plano individual ou de elite, massificando-se, elas acabam por induzir efeitos sociais em grande escala e de grande alcance histórico. Aconteceu com a imprensa, com a robótica industrial, com os computadores, com a telefonia móvel, com a rede. Quem é que ainda não compreendeu a força do telemóvel na reconfiguração das relações sociais e humanas? O telemóvel tornou-se um bem essencial primário de que ninguém hoje pode prescindir. A rede alastrá a um ritmo impressionante. As redes sociais já assustam os poderes tradicionais pelo seu potencial libertador, apesar do perigo de evolução para uma automatizada “sociedade algorítmica” centrada na inteligência artificial. Se o que está a mudar, em todas as frentes, é toda a sociedade, o grande problema é que ainda não há respostas sobre como reconfigurar a nova sociedade emergente em função das enormes mutações sociais que o uso massificado das tecnologias está a provocar, sobre como reorientar os mecanismos sociais de que dispomos para canalizar o imenso magma social que se está a mover a uma velocidade antes inimaginável. E se isto é necessário na cultura, não o é menos na política ou na economia. É ver os debates que estão a ocorrer um pouco por todo o lado sobre a democracia pós-representativa. Com efeito, a resposta ainda só reside na ideia de “pós-qualquer coisa”. Na verdade, a rede não está a matar a nossa cultura. Está a democratizá-la, com todas as consequências de nívelamento social que isso tem sobre as práticas culturais difusas, mas também com o aprofundamento multidireccional da participação, da recepção à emissão: no acesso, na produção e na difusão cultural. E esta democratização é, de facto, de nível superior

à da chamada comunicação de massas, por mais que barafusem os apóstolos do “gatekeeping”. Uma mudança na própria ideia de cultura. Walter Benjamin, na segunda metade da década de '30, já antevira esta revolução cultural em *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica* (Benjamin, 1966): o fim da “aura”, a emergência do *anónimo* no espaço cultural e a *ruptura da fronteira entre autor, actor e espectador*. Uma produtiva confusão de géneros que conviria assumir, desenvolver e programar. É verdade. Hoje todos têm acesso, sem sair de casa, a uma biblioteca ou a uma mediateca de dimensão mundial. Todos estamos, de um modo ou de outro, na rede, como receptores, mas também como emissores, autores, produtores e actores. Mas, claro, é sempre preciso saber ler, ver, ouvir... e fazer.

3.

A verdade é que, hoje, este tema requer muita reflexão. E, todavia, ele já foi objecto de grandes debates. Existe mesmo uma literatura muito marcada sobre ele. Lembram-se do velho livro de Umberto Eco, “Apocalípticos e Integrados”, de 1964, sobre comunicação e cultura de massas? Ele balizou o debate futuro. Um livro de Rodríguez Ferrández, de 2001, até tem o curioso título de *Apocalypse Show* e procura delimitar os apocalípticos dos integrados, os críticos e os apologistas da cultura de massas. Mas a discussão já vem de muito mais longe. De 1944, desse tempo em que, como já vimos, Adorno e Horkheimer verberavam as “indústrias culturais”, criticavam a chamada cultura de massas, as indústrias do “amusement”. Umberto Eco estabeleceria, mais tarde, nos anos sessenta, um longo “cahier de doléances” sobre essa cultura e seus *mass media* (Eco, 1999):

1. promovem “medianias de gosto”;
2. promovem culturas de tipo homogéneo;
3. dirigem-se a um público que sofre a cultura de massas
(sem se dar conta do seu próprio papel passivo);

4. seguem o gosto dominante (sem o renovar);
5. provocam a emoção em vez de a representar;
6. submetem-se à lei da oferta e da procura;
7. dão ao público o que ele quer ou, pior, sugerem ao público o que ele deve desejar;
8. funcionam com fórmulas simplificadas ou com “condenados culturais”;
9. nivelam tudo (até os produtos culturais superiores);
10. promovem uma visão passiva e acrítica do mundo;
11. preocupam-se só com o presente e entorpecem a consciência histórica;
12. são funcionais ao “amusement” e, por isso, solicitam mais uma fruição epidérmica do que um autêntico envolvimento estético;
13. tendem a impor símbolos e mitos falsamente universais;
14. trabalham sobre as opiniões comuns e, por isso, exercem uma acção socialmente conservadora;
15. promovem tendencialmente modelos oficiais;
16. e, finalmente, desempenham a função de reprodutores simbólicos do sistema.

Adorno e Horkheimer, como vimos, sintetizam bem tudo isto: “os produtos da indústria cultural estão preparados para serem consumidos rapidamente mesmo num estado de distração”. Não é, pois, difícil estar de acordo com esta fenomenologia crítica dos “mass media” e da cultura de massas. Se olharmos para a televisão e para os tablóides com algum sentido crítico neles reconheceremos a maior parte das características enunciadas por Eco, Adorno e Horkheimer. E a verdade é que a esquerda cultural sempre tendeu a colocar-se neste lado crítico. Numa óptica “apocalíptica”, ou melhor, comprehensivelmente não integrada. Ou, como alguns querem, numa óptica inconfessadamente aristocrática. Pelo contrário, os integrados ou os apologistas da cultura de massas não vêem mal no que os apocalíticos criticam: o povo sempre amou o “panem et circenses”; a massificação veio atrair aos bens cultu-

rais quem nunca teve acesso a eles; a homogeneização do gosto significa unificação de sensibilidades nacionais e eliminação de diferenças de casta; os *mass media* não são conservadores porque introduziram novas linguagens e novos estilos, etc., etc. (veja-se Abruzzese/Miconi: 1999). Numa palavra, conservadores são os que não entendem que a cultura atingiu uma poderosa dimensão industrial e que, por isso, tendo, dela, os defeitos, também tem as suas virtudes. O que se pode e deve fazer é uma crítica que distinga o que neles se revela como imperativo histórico e o que neles se revela como simplesmente instrumental e manipulável. Um politólogo italiano de renome, Giovanni Sartori, escreveu um livro fortemente crítico da televisão: *Homo Videns* (Sartori, 2000). Muitas das características do “Cahier de Doléances” de Eco estão lá. Mas está lá, sobretudo, uma ideia central: a televisão é *emocionalmente forte e cognitivamente fraca*. A assunção realística dessa ideia poderá ajudar-nos a colocar devidamente o problema da natureza e da função da televisão e da própria cultura de massas. A delimitar as suas debilidades (cognitivas) e a sua força (emocional). E, assim, a assumirmos uma posição realista sobre o assunto. É claro que não é fácil deixar de reconhecer a justeza da fenomenologia crítica de tipo apocalíptico, sobretudo depois da leitura de obras demolidoras sobre a televisão, como, por exemplo, a de Neil Postman, *Amusing ourselves to death* (1985) ou a de Jerry Mander, *Four arguments for the elimination of television* (1977). São argumentações fortes. Eu próprio publiquei, em 2000, um ensaio filosófico e crítico sobre a televisão, que aprofundava a leitura de Sartori e que foi entretanto reeditado, com uma nova introdução, recentemente: *Homo Zappiens* (Santos, 2019). E, todavia, enquanto os *mass media* se constituem hoje como um dos mais importantes subsistemas das sociedades modernas, a cultura de massas dá novos passos para produzir um ulterior nivelamento, constituindo-se como poderosa força material capaz de mover o mundo. Mas, se é assim, o que devemos fazer é tentar compreender a razão de tanto poder, sem cairmos, todavia, na velha tentação de tudo reduzir a “circo”, que, juntamente com

o “pão”, continue a ser o verdadeiro alimento do povo: “panem et circenses”. A rede tem, neste processo, um importante papel como potente democratizadora da cultura (individualizada) de massas. E poderá também introduzir novas variáveis que rompam com o velho paradigma, quer no plano do acesso e da difusão quer (ou sobretudo) no plano da produção e da autoria.

4.

Estamos, de facto, a assistir ao triunfo incontestável de indústrias culturais cada vez mais fortemente induzidas pela revolução tecnológica. E, como diziam Adorno e Horkheimer, em 1944, desta irrupção não resultou o caos, mas sim uma verdadeira ordem “cultural”, uma autêntica homogeneização das formas culturais: “a tese sociológica de que a perda de suporte representada pela religião objectiva, a dissolução dos últimos resíduos da sociedade pré-capitalista, a crescente diferenciação técnica e social e a tendência para a especialização tenham dado lugar a um caos cultural é desmentida todos os dias pelos factos. A civilização actual confere a todos os seus produtos um aspecto de semelhança. (...) A unidade visível e manifesta entre macrocosmos e microcosmos ilustra do modo mais eficaz, aos olhos dos homens, o esquema da sua cultura, que é a *falsa identidade entre universal e particular*” (Horkheimer e Adorno, 1997: 126-127; itálico meu).

Palavras escritas nos anos quarenta. Benjamin, alguns anos antes, em finais dos anos trinta, falava, como vimos, do fim da *aura* da obra de arte, com a emergência da possibilidade da sua reproduzibilidade técnica e consequente massificação, com perda de singularidade. A outra face desta revolução reside na emergência da centralidade de um público massificado que rompeu com o espaço restrito das salas de espectáculos, superando fronteiras, diluindo a fruição e levando-a até ao mais íntimo dos espaços privados. Ou seja, a cultura já não pode ser concebida, por um lado, como puro processo subjectivo de produção estética, onde a

componente instrumental é, de algum modo, externa à concepção estética, já que a tecnologia passou a integrar o próprio processo criativo de forma muitas vezes dominante e avassaladora, e, por outro lado, como espaço público de fruição comunitária, já que a cultura está hoje quase integralmente disponível para pura e simples fruição íntima, em espaço integralmente privado. Diria mesmo individualizado, com a emergência das TIC e da Rede. Por outro lado, a própria noção de cultura dilatou-se, como nos está a sugerir a própria expressão “indústria cultural”, envolvendo múltiplas formas de produção simbólica que até há bem pouco tempo eram consideradas como mero entretenimento. O debate sobre as formas de produção televisiva, a defesa da televisão como forma de cultura popular contra um suposto criticismo de esquerda que abominaria o próprio sistema de produção televisivo, enquanto forma inferior de produção simbólica, é bem elucidativo do estudo da arte. Nem sequer é necessário lembrar a vastíssima reflexão de Gramsci – mas sob um registo contrário, realista e anti-formalista, às formas então dominantes – sobre as formas de cultura popular e a sua extrema valorização da dimensão dionisíaca da vida na tradição teatral siciliana – veja-se a importância atribuída a *Liolà*, de Pirandello – para enfatizar a componente popular das formas de produção cultural, sim, mas também para criticar o convencionalismo abstracto e decadente das formas culturais dominantes (sobre este assunto veja Santos, 2006: 109-117). Desde sempre a dimensão popular da cultura foi fortemente valorizada, especialmente pela esquerda cultural. Mas a verdade é que, hoje, esta componente tem vindo a assumir outras dimensões que não as tradicionais. E isso tem a ver com a ruptura do paradigma cultural tradicional, fruto da revolução simbólica. Que dizer da Pop Music? E da Pop Art? Das caixas de tomate de Andy Wharol? E da publicidade da Benetton, ao tempo da responsabilidade do grande fotógrafo Oliviero Toscani? E do desviacionismo? A verdade é que a dicotomia cultura popular/cultura erudita começa a fazer cada vez menos sentido, já que o suporte em que é possível fruir uma ou outra pode ser o mesmo. É, de facto, a explosão (e

a disseminação) das várias formas simbólicas que gera uma espécie de pós-moderna confusão de géneros e que anula a velha dicotomia. Mas, afinal, quanto de música popular já encontramos nas mais variadas composições do genial Mozart? E quanto de *ruídos da vida quotidiana* é possível detectar em importantes peças de música contemporânea? A velha dicotomia soa-me a desfasamento temporal e, sobretudo, a enclausuramento especiálistico nas paredes invisíveis do snobismo intelectual. Que efeitos estéticos podem resultar, por exemplo, da captação de imagens da transumância nas serranias? Ou melhor: onde reside a elaboração estética da transumância? Não será na captação, por uma câmara, dessas imagens perdidas no rolar cíclico da vida em meio rural? O velho Gramsci gostava, de facto, daquele *Liolà* pirandelliano e siciliano que cantava a simplicidade da vida, afundando a palavra e o ritmo na força dos sentidos e na exuberância da natureza e valorizando as coisas simples e básicas da vida porque era nelas que ele via as sementes do futuro que haveriam de romper com o formalismo arcaico burguês e o ritualismo paralisante das tradições retrógradas. Afinal, não passaram assim tantos anos desde o momento em que eu próprio emoldurei um lindíssimo bordado que a minha avó Josefina, mulher simples da aldeia, fez em homenagem ao amor da sua vida, o meu avô Joaquim Pinto. Está lá exposto na minha galeria pessoal, numa parede da minha casa, em Famalicão da Serra. E já não é um simples fragmento de memória afectiva. É uma obra de arte. Um objecto cultural e cultual. Com aura. Um regresso ao passado sob a forma de exaltação estética, que, sim, pode, agora, ser disponibilizado nas redes sociais, tendo como autora Josefina Valério, a minha amada Avó (que perdi em 1957).

5.

Mas, para terminar, devo sublinhar o outro aspecto que emergiu com o aparecimento e o aprofundamento da nossa relação com a rede. E esse aspecto tem a ver com essa dimensão a que se referiam Adorno e Horkheimer, mas também Umberto Eco,

ou seja, com a necessidade de ruptura com a comunicação de massas, uniformizadora e “genérica”, pela introdução de uma *dimensão individual activa* no processo que, pelo menos, perturbe essa homogeneização universal da recepção cognitiva e sensorial dos produtos culturais, na medida em que hoje já é possível ao indivíduo intervir sobre o espaço público, como “mass self-communication”, até como produtor, além de agir como receptor activo e dotado de um ilimitado poder de selecção dos conteúdos. Bem sei que será exagerado falar de regresso da “aura”, agora através da singularidade que nos é devolvida pela rede, mas sempre se poderá falar de ruptura dessa fúria homogeneizadora dos *mass media*, de redução do fruidor cultural a *ente genérico* e de imposição arbitrária do valor de troca como constituinte decisivo do produto cultural. Bem sei que já estamos perante uma forte interferência dos *processos algorítmicos*, um gigantesco e automatizado poder de classificação e arrumação em tipologias cada vez mais individualizadas, mas nem por isso a nova situação deixa de ser profundamente diferente da que há não muito tempo tínhamos perante nós: *broadcasting*, relação unidireccional, vertical e hierarquizada no processo comunicativo. A rede, por mais que se diga, veio dar à singularidade um protagonismo que lhe estava vedado no anterior modo de produção comunicacional. E isto tem enormes repercussões no universo dos produtos culturais. E, por conseguinte na arte.

X.
VIAGENS

UMA VIAGEM IMAGINÁRIA

Da “Praia da Meia-Lua”

à “Casa das Histórias”

Para pintar um lugar que me inspira, imaginei uma curta viagem a partir da Azarujinha, a praia da meia-lua, talvez a mais íntima das praias portuguesas, acompanhado de uma mulher-neblina de olhos turquesa, até à “Casa das Histórias”, lugar sempre associado a esses estranhos e disformes corpos, sobretudo femininos, que povoam o imaginário de quem, por imperativos estéticos, o visita, ali em frente do Parque e da casa dos pavões, em Cascais. Uma estranha viagem pela linha do horizonte sobre um arco-íris preguiçoso, derreado pelo peso das gotículas do seu corpo, que pousa espraiado no mar, abraçando, num longo semi-círculo, a praia da meia-lua e a casa das histórias e tendo consigo, no regaço, azul, muito azul, murmurejos, areia alva e fina e silhuetas de figuras que se diluem na neblina matinal do oceano e no perfume a maresia.

1.

Uma viagem curta entre a terra e o mar sobre arco-íris e ao alcance de um rápido olhar que o percorra de um lugar ao outro sob o murmúrio cadenciado das ondas em mar sereno e um azul que brilha sob os raios de luz que o sol projecta, indicando-lhe o caminho em direcção ao génio da arte que habita aquela casa. Porque o génio se recolheu, pensativo, na casa das histórias, transfigurando-se em esculturas ou pinturas disformes e grotescas, sobretudo de mulheres, que parece contrastarem com a beleza

dos corpos lisos, bronzeados e esculpidos pelo sol e pela água do mar, mesmo ali ao lado, nessa imensidão líquida que nos beija insistentemente o olhar com o seu azul murmurejante... E que contraste, meu Deus!

2.

Ali perto, em frente, antes do choque pela contemplação dos estranhos, disformes e grotescos corpos que já nos fizeram esquecer as esculturas bronzeadas e vivas da praia, o grito de um pavão de plumagem multicolor, um caleidoscópio em tons de turquesa intensa ou azul petróleo, verde vivo e textura cromática mista, tigrada, que faz ponte entre o colo e a cauda de surpreendente beleza, mesmo quando não aberta em leque, em pose deslumbrantemente erótica. Na sua lentidão narcísica, a vaidosa e exuberante personagem faz questão de, sempre em pose, anunciar, com o grito e a sua fascinante presença, a arte que se oferece do outro lado da rua.

3.

Viajo para lá com a fantasia, ainda meio aturdido pela intensa energia do mar e do sol que, na viagem, dispara sobre a minha pele, os meus sentidos, e penso numa mulher, dissimulada em riscos e ondulações cromáticas, voando baixinho desde as rochas agrestes e o azul líquido do mar da Azarujinha para o ocre liso da casa e das chaminés sempre anunciado pelo grito do pavão vizinho.

4.

Quem sabe se essa mulher não é, afinal, uma das que dançavam ali na praia, ao luar, num espaço imaginário entre a Azarujinha e a Poça, sob os auspícios do velho e abandonado Forte da Cadeveira, lá no alto a apontar a lua-cheia que dá luz ao “Baile” da

praia da meia-lua numa noite de luar. Sozinha, sem par, aprumada, escapuliu-se, agarrando-se, já pela manhã, a uma ténue linha que atravessava, discreta, o azul-marinho do céu e foi pousar na ponta do pincel mágico da dona da casa, uma senhora de nome Paula, para ali ficar aninhada, sob o som estridente do grito anunciador desse pavão timorato que nunca ousa atravessar a rua para não ficar embalsamado no interior de uma moldura, podendo sair dela já só como fantasma para atormentar os poetas e beber os beijos escritos dos seus poemas.

5.

Mas o contrário também pode acontecer. Os da dança fugirem, como fantasmas, da casa das histórias e irem dançar sob o Forte da Cadaveira, numa noite de luar. Fartos da frieza da casa e da moldura que lhes servia de apartamento, foram animar a praia, tão triste desde que falhados estrategas mandaram o velho Bino para o Campo Santo, fazer tijolo, por falta daquele oxigénio vital da sua praia, deixando ao abandono e com lágrimas salgadas essa meia-lua da sua vida.

6.

Só regressaram pela madrugada e o pavão do parque deu conta, assinalando, com o grito, o regresso das figuras do baile à casa das histórias. E, solene, logo levantou a plumagem da cauda em honra dos vizinhos, acrescentando cor à cor dos bonecos animados sob a forma de fantasmas iluminados pela lua ou pelo sol e levados pela melodia sedutora desse mar tão caseiro que beija a praia da Azarujinha, perdão, a praia da meia-lua.

7.

Que tráfego estel! Voa-se na neblina, em silêncio, da praia da meia-lua para as chaminés ocres da casa, reentrando nela como

se fosse Natal. Mas a viagem preferida é a que fazem pé-ante-pé, caminhado sobre aquele arco-íris preguiçoso que está espraiado sobre o mar, passando pela linha do horizonte e indo apoiar-se no reduto mais íntimo do Paredão para, depois, já no regresso, se aninharem nesse reduto ainda mais íntimo da casa das histórias. Errâncias de arte viva.

8.

A cor é a âncora do tráfego, da pedra para o tijolo, da meia-lua para as chaminés, do azul para o ocre – e vice-versa – sobre as sete cores do preguiçoso arco-íris que faz do mar a sua cama enquanto houver neblina. Animação na casa e baile na praia da meia-lua. É um dia de festa, assinalado pelo grito do pavão e pela girândola de cores, com a turquesa a abrir caminho, que brota da cauda em leque desse especioso e feliz porteiro da casa das histórias.

9.

A vida é um baile ou é um sonho? Bom, bom é ser as duas coisas. Dançar em sonho e sonhar dançando, desde que o percurso seja feito sobre o caleidoscópico arco-íris como percurso possível para uma visita aos lugares onde habita o belo.

AFINAL, O QUE É O BELO?

Sevilha, Córdova, Granada

Quando o miserabilismo arquitectónico de massas ou a política do mamarracho pretensioso disfarçado de arte conceptual (de vários tipos) se vêm impondo cada vez mais na nossa civilização, um banho de Andaluzia e do legado islâmico nesta belíssima parte de Espanha ajudar-nos-á a recuperar a ideia de beleza arquitectónica, não só física, mas também espiritual. É aquela Espanha que Marguerite Yourcenar, no capítulo “A Andaluzia ou as Hespérides” do seu livro “O Tempo, esse grande escultor” (1983), falando de Granada e de Constantinopla, identificou como “a ponta avançada do mundo da tenda e do deserto instalada nos jardins da Europa”. Esse mundo pensado por um “povo de alquimistas, de algebristas e de astrónomos” (Yourcenar, 2020: 141 e 145). Uma civilização que, a olhá-la através deste seu legado, impressiona pela altíssima sofisticação das suas obras de arte monumentais, onde a matéria se espiritualiza através de um requintado trabalho de criação artística.

1.

Foi o que fiz há uns anos. Visitar esses lugares verdadeiramente mágicos: Sevilha, Córdova e Granada. São lugares históricos de embate de civilizações, a islâmica e a católica, lugares de reconquista, impondo, aqui, a separação política, civilizacional e cultural entre a Ibéria e o norte de África árabe. Mas são lugares onde a história ficou registada no seu mais elevado e sofisticado nível e que, em certos casos, como veremos em relação a Córdova, a ci-

vilização que tomou conta deles não esteve à altura de preservar e honrar a beleza patrimonial legada.

2.

Quando, em pleno Agosto, cheguei a Sevilha deparei com um cenário curioso: ao deslocar-me, a pé, da zona do templo de Macarena, “a Virgem da Sexta-Feira Santa, a Macarena cintilante de pedrarias” (Yourcenar, 2020: 143), para o centro, às quatro da tarde, encontrei um autêntico deserto humano, fruto de uma mistura entre a “siesta” e as férias dos muitos sevilhanos que abandonaram a cidade e o calor. O centro, esse, estava repleto de turistas e dos resistentes indígenas que trabalhavam no turismo. Desloquei-me em direcção à Giralda e, depois, ao Real Alcázar, preparando a meticulosa visita do dia seguinte. O Alcázar arrasa, literalmente: pela beleza do Palácio, pelo fabuloso equilíbrio entre o geometrismo exacto do conjunto e a perfeição minuciosa e quase infinita das formas que o revestem e o envolvem. Trata-se verdadeiramente de um excesso não excessivo. De um excesso que nos convida a pedir ainda mais. De um tesouro tão trabalhado que, paradoxalmente, nos esmaga com a simplicidade da sua beleza. Um paradoxo. Mas também mistério. Imaginamos olhares furtivos que resistiram ao tempo, eternizando-se por detrás daquelas redes ou filigranas em gesso, pontes entre o desejo oculto e o mundo exposto naqueles salões. Ambientes de mistério e de fuga, de olhares fugazes, de traições e assassínios. Numa Andaluzia dos Califados e dos Sultânados árabes. E de Pedro, “O cruel”, ou do poderoso Carlos V. Séculos de intensa vida política, de conquistas e de derrotas. E de cultura requintada. O Alcázar, misto de estilos, mas de imponente e difusa presença estética muçulmana, impressiona. Um desafio à sensibilidade e à imaginação. Um verdadeiro complexo estético, mas simples na sua relação com o nosso olhar. *Olhamos como se estivéssemos a ser olhados.* Afinal, a essência da obra de arte, a que nunca acaba de ser olhada, a que nunca se deixa

ver completamente, a que resiste às investidas do nosso olhar contemplativo. E, ali, sentimos fisicamente que o nosso olhar nos é devolvido. Um milagre daquela arte, a materialização da essência da arte. Quase me atrevia a dizer que, tendo conhecido o Alcázar antes da Alhambra, a visão desta ficou condicionada por tanta beleza concentrada neste Palácio Real.

3.

A Alhambra, claro, é um enorme complexo monumental que multiplica o que já se vira no Real Alcázar. Em primeiro lugar, a dimensão monumental dos palácios e dos jardins, incluída a residência de Verão dos monarcas, o Generalife. Depois, a localização sobre Granada, em frente ao Bairro Albayzin, na colina oposta. Visão soberba de uma Granada única. O Albayzin e a Alhambra interagem como paisagens em diálogo, estruturando a verdadeira Granada. Qualquer uma das vistas – do alto do Albayzin para a Alhambra e da Alcazaba ou dos Palácios Nazaríes para o Bairro – é fantástica. Depois, a riqueza interna dos palácios, a sua perfeição geométrica, minuciosa e abundante, deixam-nos perplexos, perante aquele excesso de minúsculas e preciosas formas e materiais que inundam paredes e tectos, gerando, quase paradoxalmente, uma incrível harmonia e simplicidade nos conjuntos. A Alhambra é um poema ao arrojo estilístico, à harmonia, à abundância de formas, à minúcia estética, à perfeição, como se os palácios fossem uma gigantesca filigrana em gesso, lá onde a própria escrita árabe assume um valor estético autónomo, quase indiferente aos seus valores semânticos. Arquitectura escrita ou escrita arquitectónica. Paredes que são livros ou livros que são paredes. Um poema à beleza construída e à espiritualização da matéria a um nível dificilmente superável. A Alhambra é bem o símbolo de um poder que se manteve séculos por estes lados da Andaluzia. Um poder majestático, mas altamente sofisticado, com um profundo sentido do intemporal, do eterno.

4.

Antes de chegar a Granada, detive-me um dia em Córdova. Quis revisitá-la Mesquita, hoje Catedral católica de Córdova. Já a conhecia, desde os meus tempos de estudo no liceu até visitas recentes. E confesso que quanto mais a visito mais penoso se torna o percurso, porque não consigo compreender aqueles enxertos católicos num monumento tão diferente e tão belo, uma floresta de colunas onde uma luminosidade coada nos convida à reflexão distante e à serenidade. Um lugar de reencontro com nós próprios numa atmosfera predisposta para a espiritualidade sem amarras ou dogmas, religiosos ou de qualquer outra natureza. É um “non-sens” aquela presença difusa em toda a Mesquita dos tradicionais fragmentos iconográficos católicos que chupam literalmente a alma do monumento e a diluem no seu espaço ritualizado, neutralizando-a. Permitam-me que, a este propósito, cite de novo Marguerite Yourcenar:

“Mesmo em Córdova, e apesar de a sua reconquista ao Islão ter acontecido dois séculos antes de Granada e vinte anos antes de Sevilha, o esventramento da mesquita deu-se só no tempo de Carlos V: coube ao barroco atestar, se não as verdades da fé, pelo menos a vaidade dos cônegos. Esta arte de pompa e circunstância atinge o visitante quando, de arco em arco, de coluna em coluna, ele chega ao centro do edifício e desfaz em migalhas, como uma bomba, uma das mais nobres meditações jamais feitas sobre o pleno e o vazio, a estrutura do universo, o mistério de Deus” (2020: 146).

“Uma das mais nobres meditações jamais feitas sobre o pleno e o vazio” – é isto que se sente, é isto que procura quem a visita. É isto que sente quem entra na Mesquita para a contemplar e fruir serenamente da sua beleza. Sim, mas, subitamente, depara-se com uma igreja católica no ventre da mesquita, algo que esmaga a espiritualidade que experimenta quem a procura

por aquilo que ela é (ou era). “Un pugno nell’occhio”, como se diz em italiano. Um murro no estômago de quem se encontra em sintonia com a singela beleza daquele ambiente. O pleno e o vazio. Este choque lembra-me a Igreja de Santa Maria sopra Minerva, ali ao lado do Pantheon, em Roma, e aqueles cristãos primitivos que, como aconteceu com esta Igreja (e como se vê pelo próprio nome), construíam os seus templos romanos sobre os próprios fundamentos dos templos pagãos. Não, não estamos perante um diálogo de civilizações. Estamos perante um cruel esmagamento espiritual de uma por outra. Mas a verdade é que a Mesquita, agredida na alma, resiste porque a beleza e a espiritualidade continua a estar do lado dela. Mortificada, mas resiste. Não se trata de crenças religiosas ou sequer de estilos arquitectónicos, mas sim de violência simbólica e de crueldade exercidas sobre uma obra de arte em nome de valores exteriores aos valores estéticos e ao que eles representam. Felizmente que, a seguir, já em Granada, pudemos entrar na Alhambra sem receio de sermos de novo agredidos pelo desvario de quem vê a arte como mero instrumento de poder.

XI.

A ARTE E O SENTIMENTO

SENTIR, SABER & POETAR

As teses de António Damásio

Vejamos, agora, como complemento das reflexões que venho desenvolvendo sobre a arte, as teses de António Damásio sobre as relações entre sentir e saber em dois livros, mas sobretudo no mais recente, da sua vasta obra: *Sentir & Saber. A caminho da consciência* (Damásio, 2020) e *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano* (Damásio, 1999). António Damásio, um cientista e verdadeiro iconoclasta. Primeiro, por dizer que, ao contrário do que pensava o René Descartes do “Discurso do Método” (1637), com o “cogito, ergo sum”, o princípio filosófico correcto deveria ser “sum, ergo cogito” (1999: 254; adaptação minha): “existo, logo penso”. Depois, veio também contrariar a Bíblia, que afirmava que “no princípio era o verbo” (João, 1.1), contrapondo que “tal como hoje sabemos, no início não foi o verbo” (2020: 31), embora, neste último aspecto, não tenha sido muito original, porque já Galileu dissera, em 1612, em carta a Marco Velseri, que “prima furon le cose, e poi i nomi” (Galileo Galilei, 1976: 110). Uma chamada ao real e a recusa do dualismo corpo-alma, pés bem assentes na terra, em ambos os casos. Na matéria mensurável e visível, para Galileu, na afirmação do protagonismo do organismo humano como ambiente onde tudo acontece, do universo das bactérias ou da homeostasia até à consciência, para António Damásio.

1.

Na verdade, quando decidi ler o mais recente livro de Damásio fi-lo por interesse, digamos, poético e para confirmação do que

já julgava saber sobre ele e sobre o papel do sentimento na arte. Que lugar ocupam os sentimentos na economia do corpo humano? Como os define Damásio? Se o alimento da poesia é o sentimento, será interessante, para compreender a poesia, saber o que dizem os cientistas sobre este tão complexo e, ao mesmo tempo, tão simples dispositivo. Se é verdade que a arte aperfeiçoa os sentimentos, os eleva, os metaboliza esteticamente e, no caso da poesia, se é tão intensamente performativa, que lugar, afinal, eles ocupam na estrutura do ser humano?

E, de facto, este é um dos temas centrais deste seu último livro que, de resto, continua a saga de Damásio para demonstrar os fundamentos naturais deste sofisticado ser a que chamamos humano. Dei-me, pois, ao trabalho de selecionar as treze mais importantes afirmações de António Damásio, em “Sentir & Saber”, sobre os sentimentos. Eis-las:

1. “Os sentimentos são as *experiências* mentais primordiais” (2020: 53);
2. “podemos, como é óbvio, empregar palavras para descrever a experiência do sentimento, mas não precisamos da mediação das palavras para a sentir” (2020: 110);
3. “o fosso clássico que separou os corpos físicos dos fenómenos mentais é ultrapassado graças aos sentimentos”;
4. “os sentimentos são o componente primário da consciência” (2020: 175);
5. “um dos alicerces da consciência” é o sentimento, “cujo objectivo é apoiar a gestão da vida de acordo com as exigências homeostáticas. Na marcha da evolução os sentimentos estão a um mero passo da consciência, literalmente a um meio passo. Constituem a pedra-base da consciência” (2020: 188);
6. “os sentimentos contribuem para a criação de um ‘eu’ ” (“ancorado na ‘moldura do corpo’ ”) (2020: 55);
7. “os sentimentos terão talvez iniciado a sua história como uma conversa tímida entre a química da vida e uma ver-

- são primitiva do sistema nervoso” (2020: 105);
8. “os sentimentos são sempre ‘informativos’” (2020: 107-108);
 9. “sentimentos: são as experiências mentais que acompanham os vários estados da homeostasia do organismo, quer sejam primários (*sentimentos homeostáticos* como a fome ou a sede) ou provocados pelas emoções (*sentimentos emocionais* como o medo, a raiva ou a alegria)” (2020: 114);
 10. “a entrada em cena da consciência acontece pela mão dos sentimentos” (2020: 118);
 11. “os sentimentos assistem a gestão da vida” (2020: 142);
 12. “os sentimentos foram, e são ainda, o início de uma aventura chamada consciência” (2020: 158);
 13. “a experiência humana da dor e do sofrimento tem sido responsável por uma criatividade extraordinária, concentrada e obsessiva, responsável pela invenção de instrumentos capazes de contrariar os sentimentos negativos que deram início a esse mesmo ciclo” (2020: 165).

2.

Uma coisa é certa: o ambiente em que acontecem os sentimentos é o organismo humano e estão sempre referidos a ele como se fossem uma das suas linguagens fundamentais, não sendo só expressão das flutuações do equilíbrio homeostático, mas sendo também reacções tendentes a repor o equilíbrio do eco-sistema orgânico. São experiências mentais que se referem aos *estados primários* do sistema homeostático ou a *estados suscitados pelas emoções*. O que é curioso é que são considerados *experiências primordiais*, a base da consciência, contendo *informações* que servem para repor o equilíbrio homeostático. Achei muito interessante esta afirmação de António Damásio:

“Os sentimentos terão talvez iniciado a sua história como uma conversa tímida entre a química da vida e uma versão primitiva do sistema nervoso”.

E interessante porquê? Porque fala de química, palavra tão usada para descrever em linguagem comum uma recíproca atracção espontânea, natural, entre dois seres humanos. Mas uma atracção que evolui para “conversa tímida”, para um diálogo que já envolve de forma elementar o sistema nervoso, constituindo-se como o “início de uma aventura chamada consciência”, a ponte entre a dimensão física do organismo e a sua expressão mental. Da química ao amor... e à poesia que o canta.

Mas, posto isto, que sentido tem este discurso para o fim que anunciei no início deste capítulo? Simples: os sentimentos têm uma dupla dimensão, física e mental, e só por isso podem fazer a ponte entre a dimensão corpórea e a consciência, ao mesmo tempo que funcionam como elementos que servem para repor o equilíbrio homeostático. Tudo o que implique sentimentos tem, pois, uma dimensão física fundamental, mas também tem uma dimensão mental. Daí a sua natureza híbrida. Serve, pois, isto para dizer que este universo só pode ser dito com rigor por formas de linguagem que tenham, elas também, esta dupla dimensão e que, assim, consigam preservar esta natureza híbrida dos sentimentos. E é aqui que entra a poesia, mais do que o romance, porque este fala de forma analítica, ou seja, de forma exclusivamente mental, implicando, no acto de apreensão e de descodificação dos significados, a distância necessária a todos os actos de natureza intelectual. Pelo contrário, a poesia, não sendo analítica e possuindo uma *dimensão dionisíaca* (para usar a categoria nietzschiana), uma forte componente musical, consegue dizer os sentimentos confundindo-se com eles, vista a fisicidade e o carácter orgânico da sua linguagem. Não creio que seja errado afirmar da poesia o que Damásio afirma dos sentimentos: *a poesia é uma experiência mental primordial*. Aqui está, pois, o centro do discurso que me propus desenvolver. A proximidade ontológica da poesia ao corpo-organismo como sua linguagem primordial. E é esta proximidade plástica que lhe confere esse carácter performativo e essa capacidade substitutiva, em condições de repor,

como resposta, o equilíbrio homeostático e, consequentemente, de produzir até o milagre da cura de um estado homeostático em disruptão. Esta é uma das razões pela qual não valorizo a poesia como artifício de palavras, como poesia meta-semântica, ainda que musicalmente bela, como mera liberdade combinatória ou como virtuosismo estilístico.

3.

E como reforço argumentativo em apoio desta minha posição, sirvo-me ainda de mais uma fundamentada afirmação de Antônio Damásio:

“A experiência humana da dor e do sofrimento tem sido responsável por uma criatividade extraordinária, concentrada e obsessiva, responsável pela invenção de instrumentos capazes de contrariar os sentimentos negativos que deram início a esse mesmo ciclo”.

Há nesta afirmação um duplo sentido: a experiência da dor e do sofrimento como ponto de partida para a criação e para a produção de beleza, mas também a criação como resposta à anomia orgânica, ao desequilíbrio homeostático. A criatividade aqui surge como resposta interesseira, sim, interesseira, a um problema e não como mero amor pelo belo, como actividade desinteressada, meramente contemplativa e livre, como sugere Kant na “Crítica do Juízo” (I, Secção I, livro I, § 5). A poesia inscreve-se nessa mecânica profunda da harmonia homeostática, mas como resposta superior a estados de anomia que perturbam, mesmo fisicamente, o organismo. Na génese da poesia talvez esteja mesmo um imperativo estrutural mobilizador e não (conscientemente) voluntário que vise a reposição do equilíbrio homeostático. Um imperativo pulsional que funciona como energia propulsora e que, depois, evolui como arte, na sua dimensão apolínea e de acordo com as exigências (as categorias da arte) da sua reprodução e evolução autopoiética.

Trata-se, afinal, de uma ideia simples, aplicável sobretudo à poesia pelas suas características intrínsecas e pela sua própria natureza. Não me preocupo com a liberdade que cada um tem de sentir e praticar a poesia como muito bem entender. O que me interessa aqui é sublinhar – como fiz, com a pintura, em relação a Van Gogh, socorrendo-me de Heidegger (Santos, 2021) –, por um lado, o fundamento ontológico da poesia e, por outro, a plena adequação da sua natureza plástica à sua caracterização como *experiência mental primordial*, no mesmo sentido em que o autor define o sentimento. Esta dimensão ontológica da poesia – que remete para esse mesmo sentimento que permite “a entrada em cena da consciência” poética – pode muito bem ser formulada por uma outra proposição que, glosando Galileu, soaria assim: *prima furon i sentimenti, e poi le parole*; ou, glosando Damásio: *sinto, logo penso* – o que tornaria de imediato possível e lógica a ligação do sentimento à poesia dando origem a uma *ontologia poética*. Ou seja, a poesia, também ela entendida como *experiência mental primordial*, manteria com o real uma posição semelhante à das *proposições elementares*, ou *proposições protocolares*, dos neopositivistas (Wittgenstein, Carnap, Neurath), por partilharem, ambas, em igual medida, de *estados de facto* (os sentimentos, neste caso) e do *universo formal* (a textura poética formal). A poesia, neste sentido, também apresentaria um carácter híbrido, tal como os sentimentos, fazendo a ponte precisamente entre a fisicidade destes e a sua mais elevada expressão estética. O conjunto das características funcionais da poesia torna possível manter esta dupla dimensão, possibilitando-lhe uma intensidade performativa que provavelmente nenhuma outra linguagem possui em grau equivalente. E, se assim for, o exercício poético ganha ainda mais densidade do que aquela que parece ter. Falo, naturalmente, a partir de uma posição reflexiva, mas também como praticante empenhado da arte de poetar.

NOTA

Uma nota sobre uma entrevista de António Damásio dada a José Cabrita Saraiva e publicada no Semanário “SOL” (18.12.2020, pp. 18-22), a propósito do livro “Sentir & Saber”, limitando-me a reproduzir o que sobre a poesia o entrevistado disse:

“Pense no grande domínio da literatura, e *em particular da poesia*. A maior parte dos poetas que nos podem deliciar com o seu trabalho eram pessoas que estavam constantemente muito *cientes das suas vulnerabilidades* e das *suas fraquezas* e daquilo que lhes *corria mal na vida*, e que foram capazes de transformar essas experiências, por exemplo de *tristeza*, em magníficas obras que nos deleitam. E isso é muito belo: até mesmo um aspetto como a tristeza pode ser gerador de respostas extremamente inteligentes e produtivas. A tristeza pode ser a fonte de uma resposta tão magnífica que pode não só remover a tristeza como levar à produção de qualquer coisa de extraordinariamente bom e rico tanto para nós próprios como para os outros. Portanto devemos agradecer à História que o Shakespeare *não fosse durante todo o tempo uma pessoa muito feliz*. Ou que o Fernando Pessoa fosse como era. Ou que Emily Dickinson fosse como era. O fundamental é que se perceba que aquilo que é ser humano não é redutível aos aspetos cognitivos da mente” (itálicos meus).

E eu acrescentaria o nome daqueles poetas que no início deste livro analisei. E, em geral, o que aqui tenho vindo a expor e a defender. Na verdade, vejo nestas palavras de António Damásio, e em geral na entrevista, total concordância sobre o que aqui digo e o que, há muito, venho dizendo acerca da poesia, sendo certo que estas posições foram adquiridas partindo de experiências totalmente diferentes.

XII.
ARTE E TRANSGRESSÃO

SALTAR MUROS – CARTA A UMA AMIGA

Reflexões sobre a Arte

Lembro-me do teu conselho acerca do atrevimento de saltar muros. De sair do rotineiro e do convencional. De não acatar as normas impostas pela subjectividade social (que não a lei), vigiada pelos “chiens de garde” da moralidade dominante, agora tão diligentemente controlada pelos “nouveaux chiens de garde”, os do “política e linguisticamente correcto”, os mercenários da palavra ou os apóstolos da transparência e da brancura moral. Os da retórica angelical. Os pregadores que falam dos púlpitos do poder não electivo, seja ele qual for. E os que todos os santos dias têm que apontar o dedo acusador a alguém, quando não têm tragédias para mostrar e comentar. Os novos “intelectuais orgânicos”, para usar o conceito de Antonio Gramsci. Mas mais orgânicos do que intelectuais. Uns e outros, a mesma luta. Sim, lembro-me bem, pois tu sempre gostaste de saltar muros.

1.

A questão reside no conceito de muro. Quem não gosta de saltar muros? Todos saltam muros, mas, na maior parte dos casos, fazem-no às escondidas, não querendo ser apanhados a saltar. Se fossem, deixariam de poder apontar o dedo aos outros, os que saltam muros sem se preocuparem muito com o que os outros pensam disso. Afinal, quem não gosta de saltar? Saltar faz bem à alma e ao corpo. É como a dança. E até serve para esconjurá os males da alma e para invocar chuva em tempos de seca espiritual ou anímica. Afinal, um muro é sempre um muro e a

vida está cheia deles. Para avançar na vida é preciso saltar muitos muros. E os muros mais altos e difíceis são os que estão dentro de nós. Tiraria uma primeira conclusão: a arte é a melhor ferramenta para saltar muros. Sobretudo a poesia. Saltas os muros que queres e ninguém se sente roubado ou transgredido. A não ser os analfabetos, os que confundem alhos com bugalhos. Os que vêm a poesia como confissão de pecados realmente cometidos, relato literal de histórias de vida. Mas desses não reza a história. E muito menos a história da arte.

2.

Quando era criança saltava muros, na minha aldeia, para ir à fruta, comer cerejas em cima de cerejeiras que não eram nossas. Rebeldia, risco, aventura, prazer. Que bonito! Às vezes, eram as nossas próprias árvores, cerejeiras, macieiras ou pessegueiros, que assaltávamos, com os nossos amiguinhos, às escondidas dos nossos pais. As uvas, oh, essas uvas “colhão de galo” que havia na principal vinha do meu Pai eram as mais apetecidas. Em setembro, lá íamos nós, os assaltantes, os salteadores da fruta proibida, comer estas uvas, às escondidas. O meu Pai desconfiava, mas não dizia nada. Limitava-se a sorrir, no meio de alguma conversa que aludisse à vinha. Até me lembro de um proprietário que foi a minha casa acusar-me de ter saltado o muro e ter ido às suas cerejeiras, o que, por acaso, até nem era verdade. Se calhar já tinha fama de assaltante de muros em forma de cerejeira. Fiquei irritado e disse para mim: “um dia destes vou lá e apanho uma barrigada de cerejas”. Saltar esse muro fazia-me bem à alma, mais até do que as cerejas. E, então, este ainda me apetecia mais por ser duas vezes proibido. Não me lembro se lá fui apanhar essa prometida barrigada.

3.

E por isso deixa-me que te diga, a ti, cara Amiga, que quem não salta muros não é livre. A começar pelos que estão aprisionados

nos muros da indiferença estética, da rigidez moralista ou do culto frívolo da aparência. E, mais, saltá-los, agora falando de arte, é como respirar, é a própria condição da criação. Salta-se muros escrevendo um poema, pintando um quadro, escrevendo uma partitura ou desenhando um bailado. E eu, por isso mesmo, e em arte, saltarei todos os muros do mundo, à frente de todos, ainda que tenha de pagar um preço por isso. É como as uvas “colhão de galo”. São boas demais para resistir a um belo salto. Às vezes, saltar muros é como arrombar portas abertas. Mas, mesmo assim, sabe bem.

4.

A arte é liberdade. Uma liberdade não libertina, porque superior. É saltar alto, muito alto. Até às nuvens. Normalmente, até dou a arte como exemplo da liberdade que não se define pela negativa, como querem certos liberais, porque com ela se acrescenta beleza à vida. Sou livre na medida em que *crio*, sem amarras. Sou livre na medida em que *recrio*, saltando muros que a rotina nunca consegue saltar. Aqueles muros que a vida não me deixou saltar. Sim, porque a tendência dominante é confinar os comportamentos à medida da subjectividade social ou mesmo dos círculos próximos em que nos movemos, ainda que os muros sejam simbólicos. Sim, muros simbólicos, mas que apetece saltar. E quando, assim, o confinamento atinge a arte isso equivale a ditar o fim da criatividade. Pensando bem, quem mais precisa de saltar muros é quem os tem na própria cabeça. Bom, todos temos muros na nossa cabeça e por isso todos temos de os saltar. Uns mais, outros menos; muros mais altos ou muros mais baixos. Porque a vida é como uma maratona de obstáculos, de muros. E, também por isso, o verdadeiro desafio da arte é derrubar muros na cabeça dos que os têm e não os saltam, revelar o que está escondido atrás dos muros ou o que é proibido pela moral e pela estética comuns ou oficiais. A arte é como um drone, um veículo sem condutor que paira sobre os muros da vida, revelando a beleza.

za invisível ao olhar distraído do transeunte amuralhado. Mostra o que a sensibilidade normal ou convencional, mais ou menos confinada, não vê. Revela ou desvela, cria ou recria, livremente. Ela não é, de facto, susceptível de ser amuralhada, presidiada ou colonizada. Por quem quer que seja: família, amigos, comunidade, Estado. Se o for deixa de ser arte. Porque deixa de ser livre. E porque, assim, passa a ser cúmplice da hipocrisia, que é precisamente o contrário da arte. Não foi por acaso que Schiller propôs o conceito de *Estado Estético*, aquele que funda a boa cidadania e a sociabilidade harmoniosa na educação estética, no culto da beleza como norma reguladora da vida em sociedade. Pode nem se acreditar, mas Kant chamou ao belo “símbolo da moralidade”, julgo que na “Crítica do Juízo”. Por isso, até poderíamos dizer que o imperativo social primário deveria ser “Comporta-te esteticamente!”, convertendo o famoso *imperativo categórico* em *imperativo estético: age de tal modo que a máxima da tua sensibilidade possa sempre, e ao mesmo tempo, valer como princípio de beleza universal*. Se assim fosse, cara Amiga, o nosso quotidiano não estaria tão sujeito a muros como está hoje (a moral torna-se exigência estética), onde a estética se tornaria exigência moral e onde a sociabilidade se fundaria, em cada um de nós, no *dispositivo estético da alma*, sendo, por isso, a sensibilidade o principal sensor de uma sociabilidade harmoniosa. Não se trata, como podes compreender, de uma nova moral, mas sim de uma visão do mundo alternativa, onde a *opressão simbólica* não tem lugar.

5.

A Yourcenar, a das “Memórias de Adriano” e de “A Obra ao Negro”, dizia que só se possui pela arte e que mesmo os que pecam, os que saltam os muros da vida, ainda não possuem. Ou seja, a verdadeira posse só acontece aos que, com a arte, saltam os muros da alma. Ousaria até dizer que só possui quem salta muros. E quem salta o próprio muro do corpo para se elevar até à alma. Só aí se possui. Quem não saltar o muro do corpo nunca possuirá.

A verdadeira posse é espiritual porque acontece na alma. Como possuir em arte. É disto que falo. E o Bernardo Soares também, pagando o preço de não ser compreendido pelo António Lobo Antunes. Falo da alma. A pior censura é a que nem aceita que o amor seja cantado e que o sedutor som chegue ao outro lado do muro como melodia cativante. A pior censura é a que obriga a tapar os ouvidos para não se ouvir o canto das sereias e acabar possuído na alma. O Bernardo Soares era ainda mais radical. Via o amor através de um espelho que reflectia uma certa imagem de si próprio. Nunca ouviste dizer “quem amas não é isso que tu vês nele/a”, “é uma construção tua”, “ama-se no outro uma parte de nós mesmos”? Eu já ouvi isso muitas vezes. Era radical o Bernardo Soares. Saltava os seus próprios muros interiores, olhando de través para a vida. Como se o mundo fosse uma galeria de arte e ele um atento observador a perscrutar e a tomar notas sobre a essencialidade das obras expostas. A posse, para ele, era um exercício de alteridade sobre si, desenvolvido através da arte, a pretexto de uma mera imagem do real por si observado (de través, entenda-se). Ele evitava, assim, os muros exteriores, ocupando-se exclusivamente dos seus próprios muros interiores. E a estética tudo resolia. Era um pouco radical, este Bernardo Soares. Por isso não se ajeitava com a poesia.

6.

No que me diz respeito, e para terminar, eu, poeta ou pintor que seja, salto o muro todas as vezes que canto alguém, transcrevendo na minha pauta colorida os sons e as cores que sinto dentro de mim e que me dão força para levitar. E se a música for bela que importa que digam que o som chega ao outro lado do muro como a melodia das sereias aos ouvidos dos marinheiros ou dos aventureiros da vida, dos que nunca tapam os ouvidos? Afinal, é isso mesmo que quero. O artista, quando salta o muro, não procura o corpo, mas a alma... ainda que possa também desejá-lo corpo que traz essa alma consigo. Mas, é verdade, o Bernardo

Soares não o desejava. Só a sua imagem. Eu não me chamo Bernardo Soares. Verdadeiramente nem sei se sou eu ou outro que nasceu de uma estranha circunstância da vida... Mas isto também ele diria.

XIII.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

- CALVINO, I. (1988). *Lezioni Americane*. Milano: Garzanti.
- DAMÁSIO, A. (2018). *Sentir & Saber*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PESSOA, F. (2015). *Livro do Desassossego*. Porto: Assírio & Alvim.
- POE, E. A. (2016). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- POE, E. A. (1903). *Introduction to Poems*, Letter to Mr. B-. *The Works of Edgar Allan Poe* (Lit2Go Edition). Retrieved March 24, 2023, from <https://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5359/introduction-to-poems-letter-to-mr-b-/> – “It has been said that a good critique on a poem may be written by one who is no poet himself. This, according to your idea and mine of poetry, I feel to be false-the less poetical the critic, the less just the critique, and the converse”.
- SANTOS, J. A. (2021). *Poesia*. Lisboa: Buy The Book.

I. POETAS

THOMAS S. ELIOT

- BAUDELAIRE, CH. (1857 e 1861). *Les Fleurs du Mal*. Dedicado ao “Poète Impeccable”, Théophile Gautier. Link: http://elg0001.free.fr/pub/pdf/baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf
- CALIMANO, D. (S/d). “Le Oscenità di T. S. Eliot”. In <https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/18882/19740/Oscenità%20di%20Eliot.pdf>
- CALVINO, I. (1988). *Lezioni Americane*. Milano: Garzanti.
- ELIOT, T. S. (2019). *Ensaio Escolhidos*. Lisboa: Relógio d’Água.
- ELIOT, T. S. (2016). *Poemas Escolhidos*. Lisboa: Relógio d’Água.
- KAFKA, F. (1922). *Briefe an Milena*. In <https://docplayer.org/54278-Franz-kafka-briefe-an-milena.html>
- KANT, I. (1794). *Kritik der Urteilskraft*. In: <https://www.pdfdrive.com/kritik-der-urteilskraft-d184363523.html>
- NIETZSCHE, F. (1924). *Jenseits von Gut und Böse*. Leipzig: Alfred Kroener Verlag. In https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Nietzsche_JenseitsvonGutundBose.pdf

POE, E. A., (1845). “The Raven”. First published by Wiley and Putnam, 1845, in *The Raven and Other Poems* by Edgar Allan Poe. Poetry Foundation: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>

EDGAR ALLAN POE

NIETZSCHE, F. (1924). *Jenseits von Gut und Boese*. Leipzig: Alfred Kroener Verlag.

POE, E. A. (1848-1850). *The Poetic Principle & The Philosophy of Composition*. In Edgar Allan Poe's Complete Poetical Works: <https://freeclassicebooks.com/Edgar%20Poe/Edgar%20Allan%20Poe's%20Complete%20Poetical%20Works.pdf>

POE, E. A. (2016). *Poética. Textos Teóricos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; 2.ª Edição.

YOURCENAR, M. (2020). *O Tempo Esse Grande Escultor*. Lisboa: Relógio D'Água.

CHARLES BAUDELAIRE

BAUDELAIRE, CH. (1925). *L'Art Romantique*. Paris: Louis Conard, Librairie-Editeur.

BAUDELAIRE, CH. (2003). *Les Fleurs du Mal*. In http://elg0001.free.fr/pub/pdf/baudelaire_les_fleurs_du_mal.pdf

BENJAMIN, W. (1962). *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.

CIORAN, E. (2022). *Breviário de Decomposição*. Lisboa: Edições 70.

CROCE, B. (1967). *Storia dell'estetica per saggi*. Bari: Laterza.

ELIOT, T. S. (2019). *Ensaios Escolhidos*. Lisboa: Relógio d'Água.

RACINE, L. (1808). *Oeuvres*. Paris: Lenormant.

VALÉRY, P. (1924). *Situation de Baudelaire*. Monaco: Imprimerie de Monaco.

EMIL CIORAN

CIORAN, E. (2022). *Breviário de Decomposição*. Lisboa: Edições 70.

CIORAN, E. (1952). *Syllogismes de l'Amertume*. In <https://www.rodoni.ch/cioran/8338994-Cioran-Syllogismes-de-lamertume.pdf>

CIORAN, E. (1943). “Mihail Eminesco”. In <https://www.pangea.news/cioran-un-testo-inedito-in-italia-sulla-poesia/> – com uma introdução de Cristina Campo.

HERMANN HESSE

HESSE, H. (1995). *Poesie del pellegrinaggio*. Milano: TEA.

MACHADO, A. (1989). *Poésias Completas*. Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado.

- PESSOA, F. (2015). *Livro do Desassossego*. Porto: Assírio e Alvim.
- YEATS, W. B. (2012). *Os Pássaros Brancos e Outros Poemas*. Lisboa: Relógio d'Água.

PIERRE JEAN JOUVE

- JOUVE, P. J. (1982). *Apologie du Poète*. Cognac: Le Temps Qu'il Fait.

II. O POETA DOS HETERÓNIMOS

- ZENITH, R. (2022). *Pessoa. Uma Biografia*. Lisboa: Quetzal.
- PESSOA, F. (2015). *Livro do Desassossego*. Porto: Assírio & Alvim.

III. A POESIA E A PINTURA

- BENJAMIN, W. (1966). *L'Opera d'Arte nell'Era della sua Reproducibilità Tecnica*. Torino: Einaudi.
- DA VINCI, L. (1984). *Trattato della Pittura*. Roma: Club del Libro Fratelli Melita.

IV. NIETZSCHE E A ARTE

- BACON, F. (1959). *Novum Organon*. Roma: Edizioni Paoline.
- NIETZSCHE, F. (1972). *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- NIETZSCHE, F. (1961). *Ecce Homo. Como se chega a ser o que se é*. Lisboa: Guimarães Editores.
- NIETZSCHE, F. (1888). *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*. In *Digitale Kritische Gesamtausgabe (eKGWB)*.
- NIETZSCHE, F. (1924). *Jenseits von Gut und Boese*. Leipzig: Alfred Kroener Verlag.
- SANTOS, J. A. (2019). *Homo Zappiens*. Lisboa: Parsifal.
- ZWEIG, S. (2022). *Nietzsche. O combate com o demónio*. Lisboa: Guerra e Paz.

V. A POESIA E A MÚSICA

- GADAMER, H. G. (1975). *Wahrheit und Methode*. Tuebingen: Mohr-Paul Siebeck.
- SANTOS, J. A. (2006). “O teatro de Luigi Pirandello segundo Gramsci”. In Neves, J. (2006). *Da Gaveta para Fora. Ensaios sobre Marxistas*. Porto: Afrontamento, pp. 109-117.
- SCHILLER, F. (1976): *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris: Au-bier-Montaigne. Edição Bilingue Alemão-Francês.

VI. YOURCENAR, MICHELANGELO E A ARTE

- GALILEO GALILEI (1970). *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. Torino: Einaudi.
- MANN, TH. (1997). *Considerazioni di un Impolitico*. Milano: Adelphi.
- NIETZSCHE, F. (1972). *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- PESSOA, F. (2015). *Livro do Desassossego*. Porto: Assírio & Alvim.
- SANTOS, J. A. (1999). *Os Intelectuais e o Poder*. Lisboa: Fenda.
- SANTOS, J. A. (2021). *Poesia*. Lisboa: Buy The Book.
- WINCKELMANN, J. (1953). *Il Bello nell'Arte*. Torino: Einaudi.
- YOURCENAR, M. (2020). *O Tempo, esse Grande Escultor*. Lisboa: Relógio d'Água.

VII. A DANÇA

- OTTOLENGHI, V. (1975). “Balletto”. In *Enciclopedia Europea*, Milano: Garzanti (vol. II, pp. 28-37).
- SANTOS, J. A. (2021). *Poesia*. Lisboa: Buy The Book.
- SASPORTES, J. (1988). *La scoperta del corpo. Percorsi della danza nel novecento*. Roma-Bari: De Donato.
- SCHLICHER, S. (1989). *L'avventura del Tanztheater. Storia, spettacoli, protagonisti*. Genova: Costa & Nolan.

VIII. AS CATEGORIAS DA ARTE

- ALIGHIERI, D. (1969). *Tutte le Opere*. Milano: Mursia.
- CALVINO, I. (1988). *Lezioni Americane*. Milano: Garzanti.
- GALILEO GALILEI (1953). *Il Saggiatore*. In Galileo Galilei (1953). *Opere*. Milano: Ricciardi Editore, pp. 1-128. Versão digital: https://sites.icmc.usp.br/andcarva/il_saggiatore.pdf
- GALILEO GALILEI (1970). *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. Torino: Einaudi.
- PASCAL, B. (1897). *Pensées*. Paris: Léon Brunschvicg Éditeur.

IX. AS INDÚSTRIAS CULTURAIS

- ABRUZZESE, A. e MICONI, A. (1999). *Zapping*. Napoli: Liguori.
- BENJAMIN, W. [1937] (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua reproducibilità técnica*. Torino: Einaudi.
- CASTELLS, M. (2007). “Communication, Power and Counter-power in the Network Society”, in *International Journal of Communication*, Vol. 1.

- ECO, U. (1999). *Apocalittici e Integrati*. Milano: Bompiani.
- FERRÁNDIZ, R. R. (2001). *Apocalypse Show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- HORKHEIMER, M. e ADORNO, TH. [1944] 1997. *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi.
- MANDER, J. [1977] 1999. *Quatro argumentos para acabar com a televisão*. Lisboa: Antígona.
- POSTMAN, N. [1985] 2002. *Divertirse da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo*. Venezia: Marsilio.
- SANTOS, J. A. (1999). *Os Intelectuais e o Poder*. Lisboa: Fenda.
- SANTOS, J. A. (2019). *Homo Zappiens*. Lisboa: Parsifal.
- SANTOS, J. A. (2006). “O teatro de Luigi Pirandello segundo Gramsci”. In Neves, J. (2006). Da Gaveta para Fora. Ensaios sobre Marxistas. Porto: Afrontamento, pp. 109-117.
- SARTORI, G. [1997] (2000). *Homo Videns. Televisione e Post-Pensiero*. Roma-Bari: Laterza.

X. VIAGENS

- YOURCENAR, M. (2020). *O Tempo, Esse Grande Escultor*. Lisboa: Relógio d’Água.

XI. A ARTE E O SENTIMENTO

XII. ARTE E TRANSGRESSÃO

- DAMÁSIO, A. (2020). *Sentir & Saber. A caminho da consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DAMÁSIO, A. (1999). *O Erro de Descartes*. Mem Martins: Europa-América.
- GALILEO GALILEI (1976). *Sidereus Nuncius*. Torino: Einaudi.
- SANTOS, J. A. (2021). *Poesia*. Lisboa: Buy The Book.
- SARAIVA, J. C. (2020). Entrevista a António Damásio. In “Sol”, 18.12.2020, pp. 18-22.



ESTE LIVRO é uma viagem ao território da arte, sobretudo ao da poesia, mas também ao da pintura, da dança e da música, a partir da experiência pessoal do autor, enquanto artista.

Trata-se de um diálogo com os grandes criadores onde o autor procura encontrar respostas às questões centrais que o inquietam: o que é a arte, de onde vem o impulso para a criação artística e a que desafios ela procura responder. São diálogos com T. S. Eliot, Charles Baudelaire, Hermann Hesse, Emil Cioran, Leonardo da Vinci, Fernando Pessoa, Marguerite Yourcenar, Italo Calvino, entre outros, todos eles com esse mesmo fio condutor interrogativo.

Uma obra que abarca uma vastíssima área de conhecimento acerca da produção estética, mas que mantém uma rigorosa unidade e coerência ao longo de todo o percurso reflexivo. Da leitura deste livro o leitor sairá mais rico e mais conhecedor do vasto e fascinante mundo da arte.

JOÃO DE ALMEIDA SANTOS é Doutor Europeu em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências da Informação da Universidade Complutense de Madrid. Licenciado em Filosofia pela Universidade de Coimbra, obteve a “Laurea di Dottore in Filosofia” na Universidade de Roma, “La Sapienza”. Foi Professor e Investigador nas Universidades de Coimbra, Roma “La Sapienza”, Complutense de Madrid e Lusófona (UL). Foi Director da Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração e do Departamento de Ciência Política da UL, entre 2012 e 2020. Assessor Político do PM nos XVII e XVIII Governos Constitucionais, entre 2005 e 2011, foi também Presidente da Assembleia Municipal da Guarda e da Assembleia da CIM Comurbeiras, entre 2005 e 2013. É autor e co-autor de trinta e quatro obras de filosofia, teoria política, comunicação, romance e poesia. Entre outras obras, publicou *Homo Zappiens* (Lisboa, Parsifal, 2019, 2.a Ed.), *Media e Poder* (Lisboa, Vega, 2012), *Os Intelectuais e o Poder* (Lisboa, Fenda, 1999), *Paradoxos da Democracia* (Lisboa, Fenda, 1998), *O Princípio da Hegemonia em Gramsci* (Lisboa, Vega, 1986), *Via dei Portoghesi* (Lisboa, Parsifal, 2019), romance, e *Poesia* (Lisboa, Buy The Book, 2021). Poeta e pintor, “Luz na Montanha” foi a sua primeira Exposição, com 32 obras, no Centro Cultural de Cascais, em 2022.

ISBN 978-989-33-4551-1



9 789893 345511