

“MEU DEUS

DE BRINCAR
SOMENTE...”

— BACH NA POESIA DE
MANUEL DE FREITAS

Pedro Eiras
Universidade do Porto

1. Pequeno livro para morrer

>>

Uma descrição trivial poderia lembrar que quase todos os livros de Manuel de Freitas convocam a música de Johann Sebastian Bach. Para ser mais exacto: convocam cidades onde Bach viveu, citam versos de cantatas, lembram datas, homenageiam intérpretes. O que significa também: a música, a própria música de Bach, eis o que não pode ser convocado — como, de vários modos, o próprio Manuel de Freitas afirmará. Não há perseguição mais insistente, mas só para concluir que os versos ficam sozinhos. E contudo, será possível ler Manuel de Freitas sem ouvir — sem ter ouvido intensamente — Bach? Não, porque cada poema se diz como eco de uma escuta, intertexto, fragmento, exegese. Se cada poema diz a música de Bach, a música é necessária à escrita do próprio poema. Dito ainda de outro modo: muitas vezes, a música de Bach é apenas exemplo, mote, causa longínqua; mas que o exemplo, o mote, a causa seja precisamente a música de Bach, eis o que já não é acidente. A esse ser, que poderia ter sido outro, mas que é esse, irrecusavelmente, Giorgio Agamben (1993) chama: o irreparável. O irreparável, acrescento, obriga a ler o poema, a ouvir a música como aquilo que acontece mas que, porque aconteceu, nunca poderia ser de outro modo. Tudo é acaso, menos o encontro fortuito de um verso qualquer com uma qualquer melodia.

Eis-nos num lugar paradoxal, onde a poesia diz apenas

que não pode dizer a música, e contudo exige que a música seja intensamente. Se a música é impossível e necessária, o poema existe no diferimento de si mesmo. Mas a perseguição existe: Manuel de Freitas endereça directamente um dos seus livros a Bach, com este título que é também dedicatória: *Büchlein für Johann Sebastian Bach* (2003a). Dedicatória e referência, claro, aos cadernos que o próprio Bach escreveu e ofereceu a um dos filhos, *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, de 1720, e à sua segunda esposa, *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach*, de 1722, e outro, homónimo, mais célebre, de 1725. Intitulando o seu próprio livro *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, Manuel de Freitas não só recebe a obra de Bach, mas ainda, encenando um lugar familiar (filial?), e fundindo determinada Lisboa do século XXI com determinada Leipzig do século XVIII, (re)envia a Bach a sua própria escrita. Porém, como veremos, não será um *Clavier-Büchlein*, mas uma forma de aproximação, versos, diferimentos, *Büchlein* apenas, pequeno livro, insuficiência.

O outro pequeno livro de Manuel de Freitas que lerei neste ensaio evoca também Bach desde o título: *BWV 244*, publicado em Lisboa, em edição de autor (2001). Quem conhece bem aquela catalogação (*Bach-Werke-Verzeichnis*) sabe que *BWV 244* é a *Paixão segundo Mateus*, composta em Leipzig em 1729, revista em 1736 e novamente na década de '40, depois esquecida por quase um século, até Mendelssohn a adaptar e apresentar, em 1829, iniciando a redescoberta a grande escala da obra de Bach na Europa. Dos oceanos de tinta que existem sobre esta *Paixão*, cito apenas, para já, dois comentários de Luc-André Marcel. Segundo este musicólogo e biógrafo de Bach, "cette œuvre qui est la plus vaste qu'il ait écrite et qui nécessite un ensemble d'exécutants assez spectaculaire, est une des plus intimes qu'il ait composées" (1993: 123); além disso, depois da *Paixão segundo João* em 1724, Bach, na *Paixão segundo Mateus*, "ne raconte plus le Golgotha; il préfère s'abandonner à des méditations passionnées autour de la mort de Jésus" (*ibi-*

dem). Intimidade e meditação apaixonada sobre a morte permitem também, creio eu, ler *BWV 244* de Manuel de Freitas. Mas que dizer da terrena e inaudita violência deste poema, desde os seus primeiros versos?

Música, a suprema imbecilidade do amor.
Se te queres matar porque não te queres matar nunca?
— pergunta Aossê. Nenhum gesto é possível, e eu
não ignoro a angústia, cheira tão mal dos pés.
Sofre-se por devoção, mas não há nobreza em sofrer.
Juro que nunca houve um charro que tão perfeitamente
me aniquilasse os sentidos, isto que nada sinto.
A palavra *tão*, a canalhice do *eu*. Indelével
destroço, cigarros, cerveja podre
nesta manhã finalmente decidida a morrer. (Freitas, 2001: 9)

>>

Esta não é, certamente, a angústia do coro que abre a *Paixão segundo Mateus*, “Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen”, anunciando o martírio de Cristo, não é a infinita tristeza da culpa, no andamento lentíssimo de Karl Richter em 1959... Mas é já, neste texto inicial de Manuel de Freitas (escrito em Lisboa em 1995, diz a datação no fim do opúsculo), uma meditação sobre a morte, que resolve a pergunta “porque não te queres matar nunca?” com esta notação simples, cessativa (embora o poema ainda mal tenha começado): “nesta manhã finalmente decidida a morrer”. Ora, esta morte não é sacrifício nem redenção: “não há nobreza em sofrer”. Aliás, o verso de Manuel de Freitas é uma citação, levemente alterada, do célebre verso de Álvaro de Campos: “Se te queres matar, porque não te queres matar?”, num poema de 1926 (Pessoa, 1993: 226) que diz a cobardia, o absurdo da morte e a impossibilidade de sentido num martírio.

Contudo, porque nada aqui é simples, não é a Campos nem a Pessoa que Manuel de Freitas atribui o verso, mas a Aossê, figura de Maria Gabriela Llansol criada por inversão do nome de Pessoa. Em *Um Falcão no Punho*, *Lisboaleipzig* e vários outros livros, Aossê, que é um Pessoa a “involuir” (Llansol,

1998: 87), sem mito e sem exegeses prontas, vai pedir hospitalidade a Johann Sebastian Bach; e Maria Gabriela Llansol conclui: “Apesar do difícil / confronto / entre Lisboa e Leipzig, / sigo.” (*idem*: 89). A narradora segue em *Lisboaleipzig*, palavra única para um lugar plural; quanto ao sujeito em Manuel de Freitas, é “uma alma recitativa, obscena e desesperada”, que pode viver em “Leipzig no Bairro Alto” (2001: 9). Diz-se assim, e em Freitas com particular desesperança, a possibilidade de travessia de um certo contemporâneo – e conterrâneo – por virtude da audição: que uma ária da *Paixão* de Bach ecoe ainda, dois séculos e meio depois, transfigura o tempo e o lugar presentes. Pela audição difere o lugar do sujeito; não para nova cartografia, ainda que de fluxos, como em Llansol; antes para a sua perda, ou aporia: “A palavra *tão*, a canalhice do *eu*”. É um pequeno sujeito mortal que herda a narrativa da morte de Cristo, numa certa contemporaneidade fugidia; mas nem da vida nem da morte esse sujeito parece sentir-se capaz.

Eis, pois, a obsessão: a pequena morte pessoal sem sentido, irreparável. *BWV 244*, como todos os outros livros de Manuel de Freitas, não dirá, em todas as suas glosas, nenhuma vontade senão a de morrer:

Digamos amor, esta ária
que não se repete, eu aceito a perpétua destruição.
Na voz decaída de um *Alto*, é tudo
como um incêndio. E ter estado em ti, desolado. (2001: 12)

Piedade, pietà, erbarme dich, um cigarro
que caindo dos dedos se esmaga no chão.
Não nos obriguem à vida (2001: 13)

Os dois exemplos dizem quedas (repetidas quedas da aura?): a “voz decaída de um *Alto*” a cantar a “ária / que não se repete”, e “um cigarro / que caindo dos dedos se esmaga no chão”; só o sujeito, por ora, se mantém numa incómoda verticalidade. Por outro lado, estas quedas, necessariamente rasas, terrenas, profanas, perdem-se numa meditação moral exigente: “eu aceito a

perpétua destruição”, “Não nos obriguem à vida”. Quero dizer, em suma, que todo o pequeno acidente profano se torna alegoria: o cigarro esmagado é a morte inteira. A este nível, a *Paixão segundo Mateus*, de Bach, transfigura o poema de Manuel de Freitas: “Piedade, pietà, erbarme dich, um cigarro / que caindo dos dedos se esmaga no chão”. Na verdade, dizer que o poema traduz a realidade profana num episódio de paixão sagrada (ou mesmo o inverso) seria perpetuar precisamente a dicotomia que Manuel de Freitas quer abandonar; o trânsito sintático do verso é muito mais fluido e preciso: “Piedade, pietà, erbarme dich, um cigarro”, fundindo sentimento, evangelho, um verso da ária mais célebre da *Paixão*, e o cigarro, como se todas as palavras e as coisas aqui se equivalessem. Num máximo sincrismo, o sofrimento transcendental da *Paixão* é o sofrimento profano daqueles que bebem “a dolorosa cerveja de Leipzig” (2001: 12), daqueles que querem morrer.

>>

E contudo, se a *Paixão* é a história daquele que foi obrigado à morte, o poema de Manuel de Freitas pede: “Não nos obriguem à vida”. Se *BWV 244* de Bach diz o martírio e a vitória sobre a morte, *BWV 244* de Freitas reivindica: “eu aceito a perpétua destruição”. A piedade não deve conduzir à vida eterna, mas à morte aceite, ou ao beber como simulacro de morte, e isto, em Manuel de Freitas, não é um lugar comum (embora seja o lugar das comunidades: dos bebedores). Aqui, tudo pediria uma análise freudiana, na qual música, cerveja, corpo, poema seriam modos de organizar a morte própria, além do princípio de prazer (Freud, 2001). Mas pediria também o regresso a Bach, ao entendimento da música como invocação da morte, ao *ars moriendi* mais comovente que conheço. Por outro lado, recordemos que o verso de Manuel de Freitas diz “Piedade, pietà, erbarme dich, um cigarro”, e que “Erbarme dich” é uma ária para Alto da *Paixão*, logo depois do recitativo em que Pedro nega Cristo três vezes. É o último dos homens que ouve o galo cantar, recorda as palavras do Messias, afasta-se e chora amargamente. Também a Pedro se pode dizer: se queres

morrer por Deus, porque trais Deus? Ou então: se te queres matar, porque não te queres matar? É com o momento mais humano da *Paixão* que Manuel de Freitas diz aqui o querer e o não saber morrer.

2. Dobras e abismos

Todos estes saltos, numerosos e abruptos, entre narrativa bíblica, composição musical, poema, devo reivindicá-los e multiplicá-los. Já afirmei que não se pode ler Manuel de Freitas sem ouvir Bach, se o poema é — e aponta para a sua própria — incompletude. Assim, a leitura de *BWV 244* de Manuel de Freitas implica os estudos inter-artes e um labirinto de intuições. Quanto ao próprio Bach: para indicar aos executantes da *Oferenda Musical* (e em primeiro lugar ao imperador Frederico, o Grande, a quem a obra é dedicada) que devem procurar temas, citações, um abismo de textos cifrados, Bach escreveu na partitura "*quærendo invenietis*", isto é, "procurai e encontrareis". Também em Manuel de Freitas, quem procura encontra textos sob o texto. Não anagramas, decerto — mas um contraponto de música entre os versos. Ou seja: é preciso decifrar Bach em Freitas. Qualquer verso se pode revelar inesperadamente citação de uma cantata.

Mais: em *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, os poemas intitulam-se, por exemplo, "Nikolayeva, 1992" ou "Gould, 1981"; cabe ao leitor o trabalho de descobrir que "Leonhardt, 1990" é uma referência à *Paixão segundo Mateus* dirigida por Gustav Leonhardt naquela data. Donde, para já, duas consequências importantes. Primeira: é costume considerar que a poesia de Manuel de Freitas propõe um universo de referências (urbanas, profanas, *pop*, pós-modernas...) identificáveis e partilháveis pelo leitor, e isso parece-me certo; mas os títulos dos poemas deste *Büchlein* pedem uma decifração erudita, às vezes bastante difícil. Segunda consequência: se cada poema é a

escrita sobre uma interpretação de uma obra de Bach, que por seu turno cifra milênios de teologia, se o leitor deve atravessar o texto e os infinitos textos sob o texto, se *quærendo invenietis*, então a poesia de Manuel de Freitas pode ser lida à luz de uma infinita dobra barroca, como a que Deleuze (2002) encontra em Leibniz e em formas neo-barrocas do século XX.

Regresso à composição de Bach. Em 1908, Albert Schweitzer publica um estudo seminal intitulado, e eis-nos já nos estudos inter-artes, *Johann Sebastian Bach, o músico-poeta*. Schweitzer convida a interpretar toda a obra de Bach a partir dos textos verbais que lhe subjazem, ainda quando, como num coral para órgão, já não há palavras cantadas. Por outro lado, em obras como *Paixão segundo Mateus*, "tous les arts, architecture, poésie et peinture, [se] trouvent représentés" (Schweitzer, s/d: 192), num descritivismo musical extraordinário: a aflição da multidão, as lágrimas de Pedro, a flagelação, o cantar do galo (*Idem*: 187-192) são descritos por efeitos sonoros subtis e "desenhados" na partitura: os recitativos e as árias em que Cristo carrega a cruz e cai estão cheios de linhas melódicas descendentes. A própria leitura visual da partitura implica um subtexto teológico e poderosos efeitos dramáticos. Em *Les Muses* (2001), Jean-Luc Nancy pergunta: porque há várias artes em vez de uma? Mas é certo que uma intensa unidade permite a Bach no mesmo gesto compor, escrever, desenhar.

Pelo contrário, em Manuel de Freitas, o poema diz a sua incapacidade para dizer a música. Por exemplo, assim, no livro [*Sic*]: "Arnstadt, Weimar, Leipzig / – as cidades do Senhor / uniam-se no crime da perfeição / e não há, para isso, palavras." (Freitas, 2002a: 73). Ou, em *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, com uma referência à *Ária com Trinta Variações* de Bach, conhecida como *Variações Goldberg*: "Volto a dizer BWV 988 / – e não há palavras que cheguem." (2003a: 8). Ou ainda neste poema sobre a cantata "Schmücke dich, o liebe Seele", BWV 180, dirigida por Christophe Coin:

>>

COIN, 1994

Gostava de poder dizer não
ao ruído do mundo.
Mas já recolhem o lixo, choveu demasiado,
e eu aperto sem convicção
o cinto verde que me cala o estômago.

Estariamos, até, a falar da morte
— não fosse este o vigésimo
domingo a seguir à Trindade.
Tronos e dominações mo dizem,
numa rua de Lisboa que
fica, às vezes, tão perto de Leipzig.

Não abdicarei, é claro,
«dos escuros abismos do pecado»
— que em alemão se dizem doutra maneira.

Pecado, maior, é tentar traduzir a música. (2003a: 7)

Nada direi aqui sobre o modo como este poema avança de uma renúncia (“Gostava de poder dizer não / ao ruído”) para uma aceitação (“Não abdicarei (...) / «dos escuros abismos do pecado»”), nada direi do seu “lixo” profano, do seu “estômago” em vez de fome, coração ou alma, nada direi da morte que reaparece, de *Lisboaleipzig*, do ano litúrgico como solução, de tronos e dominações que são categorias de anjos (mas também um título de João Miguel Fernandes Jorge), nada direi sequer desses “«(...) escuros abismos do pecado» / — que em alemão se dizem doutra maneira”, citação de um verso de uma cantata, mas citação imperfeita porque tradução, portanto traição.

Nada disso me interessa agora, face à maior distância deste poema: “Pecado, maior, é tentar traduzir a música”. Poderíamos pensar que a escrita de Manuel de Freitas procura traduzir a música, como Bach “traduz” a narrativa das quedas de Cristo em harpejos descendentes. Mas se Bach é um músico-poeta, Freitas escreve o poema para dizer a intraduzibilida-

de da música. O poema é inútil – pior, o poema é o pecado maior. Nesse sentido, ele reavê um sentido último, religioso: mas só para reivindicar a sua própria condenação.

3. Pecado e qualidades

Convém reler Manuel de Freitas a partir da aceitação do pecado – note-se que é essa a palavra, não erro técnico, não questão de bom senso e bom gosto, nem insurreição do senso e discussão do gosto, nem sequer qualidades ou ausência de qualidades, mas pecado, pecado, pecado, palavra tão pouco profana. É claro que há um mundo profano nestes poemas (mais Lisboa no século XXI do que Leipzig no XVIII). Mas também de Bach se tenta dizer aqui o difícil trabalho terreno: numa das primeiras páginas de *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, reproduz-se uma partitura autógrafa do compositor, rasurada; como se esta página pudesse desfazer o mito fácil que descreve Bach como etéreo quinto evangelista, voz espiritual. Não há aqui iconoclastia, pelo contrário: é por intensa homenagem que Manuel de Freitas escolhe de Bach a partitura mais rasurada; secularizar (exorcizar?) é aqui o gesto sublime.

Falemos então do século, de um certo século, como uma tradição de conceitos, textos e intertextos infundáveis, iconoclastias, iconoclastia por desistência da ideia de iconoclastia, Baudelaire, Benjamin, Debord, Vattimo – e portanto também a antologia organizada e prefaciada por Manuel de Freitas em 2002, *Poetas sem Qualidades*. O prefácio postula que estamos num tempo sem qualidades (Freitas, 2002b: 9), devendo entender-se esta expressão num “sentido essencialmente retórico” (Martelo, 2004: 240) e numa releitura de Robert Musil, que Freitas aliás cita. Trata-se de uma “espécie de defesa da despoetização da poesia”, ou “defesa de uma poesia sem qualidades poéticas”, na descrição de Rosa Maria Martelo (*Ibidem*).

Este programa parece integrar-se numa tradição inicia-

>>

da, pelo menos, por Baudelaire, em quem Freitas saúda “a primeira grande denúncia do *progresso*”, “a sátira algo ambígua do poeta aureolado, anacrónica figura”, comentando: “Perder a auréola (...) apresenta-se simultaneamente como uma fatalidade e como uma responsabilidade estética (uma ética da contemporaneidade, se preferirmos)” (Freitas, 2002b: 10). Antes de lembrar que a escrita de Manuel de Freitas assume, de facto, a perda da auréola, a “responsabilidade estética” e a “ética da contemporaneidade”, recordo que, segundo Rosa Maria Martelo (2004: 240, 251), essa teorização enfatiza um determinado Baudelaire, esquecendo estrategicamente quanto esse poeta sem aura pôde também alienar-se em relação à sua época, como observa Matei Calinescu, observando a multidão de lugares exteriores, segundo diz Paul de Man. Levando a res-salva ao extremo, digamos que Freitas não descobre Baudelaire: cria um Baudelaire próprio.

Se estamos num tempo sem qualidades, o que é a música de um tempo sem qualidades? Certamente uma música omnipresente, que passa no bar, na televisão, no elevador, na loja, na gravação do telefone por-favor-não-desligue-e-segue-se-a-primavera-de-vivaldi-em-repeat-1. Philippe Lacoue-Labarthe pensa que essa invasão da música pode ser uma protecção “contre les bruits industriels”: “En ville (...) tout est «motorisé». Peut-être qu’une des manières d’éloigner ces bruits, qui sont la plupart du temps désagréables, c’est de leur substituer de la musique. L’ennui, c’est que cette musique est elle-même «motorisée»” (2005: 60). De facto. E mesmo a música de Bach se “motoriza” — quantas vezes! — como toque de telemóvel. Ao mesmo tempo, a audição de Bach (mas muito mais alguns clássicos e sobretudo os românticos) continua a ser exibida como sinal de classe, isto é, para usar a expressão de Manuel de Freitas, cheia de “qualidades”.

Arrisco: Bach em algumas salas de concerto pode ser tão cheio de qualidades como Bach no toque do telemóvel pode ser inteiramente sem qualidades. Ora, Bach-com-qualidades vale tanto como Bach-sem-qualidades, porque não é Bach

que aí se ouve. Em cada poema de Manuel de Freitas, pelo contrário, Bach surge como único, num audição plena. Nem mito socio-económico, nem música de fundo; na verdade, só no poema Bach se deixa ouvir, mesmo se (sobretudo se) o poema apenas diz que persegue a música e não a pode alcançar. O poema está em pecado, mas é no pecado que se ouve Bach. E não se trata, finalmente, de uma questão de qualidades. Trata-se de atenção (sem história da música), talvez devoção (sem igreja ou altar), certamente o sagrado possível (em tempos de indigência).

Como se sabe (cf., por exemplo, Boyd, 1997: 143), na *Paixão segundo Mateus*, todas as palavras de Cristo são acompanhadas por um quarteto de cordas – mas, quando Cristo diz “Pai, porque me abandonaste?”, as cordas inesperadamente não o acompanham. Não conheço melhor descrição do desamparo. Gostaria de dizer que essas cordas continuam em silêncio nos poemas de Manuel de Freitas. A ponto de a própria música parecer inútil, como neste poema de [*Sic*], cujo título é as datas de nascimento e morte de Bach:

Quando a música de um homem assim
não consegue demover-nos da angústia,
percebemos que a vida é morte
– impossíveis os gestos, as fugas, os desejos. (Freitas, 2002a: 74)

Mais adiante, em “BWV 988”, uma hipótese de resgate: “Talvez tudo fosse diferente / se o mundo tivesse começado tão bem / como as variações Goldberg” (Freitas, 2002a: 76); desenganada por esta desistência, talvez eco de Álvaro de Campos, do início de “Tabacaria”: “Não sei, não quero saber, não faço ideia.” (*ibidem*). O poema não é a descoberta de um sentido; ou talvez: o poema é a desistência da descoberta de um sentido que cada verso promete e perde; ou ainda: o poema é apenas a encenação da desistência da procura de um sentido que, apesar da própria retórica de auto-anulação, insiste em existir. E assim poema (e música-segundo-o-poema) parece ao mesmo tempo capaz e

>>

incapaz. Ou, nas palavras de Luís Maffei: "Homenageia e condena a poesia, a um só tempo, Manuel de Freitas: ela é 'inútil' porque ineficaz diante do mundo; por outro lado, 'inútil' porque desfrutadora de certa liberdade e, por isso, livre da necessidade de ser útil. Viva, pois, a poesia, os 'mortos sabem-no', a poesia, uma espécie de cadáver em relativa liberdade, também o sabe: não há mesmo uma ferida demiurgia aqui?" (2007: 28; "Os mortos sabem-no" é um verso de Freitas, citado por Maffei). E se a poesia é "livre da necessidade de ser útil", fica bem claro que a poesia é aqui o que há de mais necessário.

A este e outros propósitos, ainda um excerto de um poema, em *Beau Séjour*:

Ninguém, mesmo que queira,
quer morrer. E, do mais, ficam-nos
vislumbres, pormenores, anotações
cujo sentido descobrimos demasiado tarde.

Não sei se a cultura ajuda. Preferia
a qualquer obra de Bach
que a música ambulante do amolador
pudesse de novo passar na infância,
na infância breve de estarmos ambos vivos (Freitas, 2003b: 27)

Este poema revisita mais uma vez Álvaro de Campos: "Se te queres matar, porque não te queres matar?" torna-se agora "Ninguém, mesmo que queira, / quer morrer". Estranho poema, depois de *BWV 244*; agora sem a aceitação da "perpétua destruição", sem a súplica "Não nos obriguem à vida". É sintomático, então, que se prefira "a música ambulante do amolador" da infância "a qualquer obra de Bach". Mas é realmente de Bach que se fala aqui? O poema diz: "Não sei se a cultura ajuda", sinal irónico de que se pensa apenas um Bach-com-qualidades. Pelo contrário, em *Jukebox*, o sujeito ouve Andreas Scholl a cantar uma ária (da cantata profana "Laßt uns sorgen, laßt uns wachen", BWV 213, onde surge Hércules?) e comenta: "A música, não a vida, nos fere / às vezes assim. Duas flautas, para /

Hércules; ou a breve absolvição do tempo / suspendendo o nojo de haver mundo” (Freitas, 2005: 10). No mesmo livro, num poema intitulado “Jordi Savall, 2001”, refere-se o 11 de Setembro; comenta-se: “Era difícil, mesmo na mais asséptica / sala de concertos de Portugal, / não comentar o sucedido. / A música pode e não pode refrear / a barbárie”, mas apenas para concluir, muito além de qualquer sala com qualidades:

Nessa noite, porém,
a Ária em Sol de Bach foi a melhor,
talvez a única solução
para o horror de estarmos vivos,
prontos a morrer pela pior razão. (*idem*: 15)

>>

4. Um *eidos* imponderável, mas não menos doloroso

Num ensaio sobre a fotografia, incluído em *Profanações*, Agamben descreve um problema de teologia medieval:

A propósito da ressurreição da carne, os teólogos cristãos interrogavam-se, sem conseguirem encontrar uma resposta satisfatória, se o corpo ressuscitaria no estado em que se encontrava no momento da morte (talvez velho, careca e sem uma perna) ou na integridade da juventude. Orígenes cortou cerce esta discussão infinda, ao afirmar que a ressuscitar não será o corpo mas, sim, a sua figura, o seu *eidos*. (2006: 36-37)

O que ressurge de Bach em Manuel de Freitas? Certamente não o corpo, Leipzig, o século XVIII – elementos que aparecem e desaparecem, informantes (Barthes) que se esgotam, porque não se trata de escrever o romance da vida de Bach; quanto à música, já vimos que é inapresentável, e os poemas de Manuel de Freitas não são ensaios de musicologia. O que fica de Bach é o *eidos* de uma música. Não a própria música, que seria pecado traduzir; não o corpo ressurrecto, porque se aceita a destruição de tudo; não o valor erudito, porque se recusam estereotipadas

qualidades. Mas o imponderável de uma revisitação. Isto significa que o *eidos* apenas existe para aquele que ouve Bach e escreve o poema; não há um *eidos* em si, como uma essência da música, mas o acontecimento criativo de uma hospitalidade, ou não, do que regressa a determinados ouvidos atentos. Que não haja *eidos* em si mesmo, por outro lado, não surpreende numa escrita que de tantos modos diz a ausência de Deus, a morte de Deus, a saudade de Deus.

Tudo isso atravessa, como dor cíclica, estes poemas terrenos cheios de metafísica. Mas o jogo é indecível. Num ensaio, depois de citar Herberto Helder, Freitas afirma: "O que H. H. com isso pretendeu dizer é, obviamente, insondável" (2001: 19); direi eu agora que também a renúncia a Deus pode esconder, insondavelmente, a busca de Deus. Noutro ensaio, sobre Al Berto, Manuel de Freitas cita "uma penetrante observação de E.-M. Cioran a propósito de *Amers*" de Saint-John Perse:

Diz-nos [Cioran] que no universo aí evocado 'la chair acquiert un statut métaphysique', asserção que considero extensiva ao desejante universo al bertiano — onde os corpos, desfrutados para além do bem e do mal, são preciosas 'constelações de esperma'. Ou, se preferirmos, *encarnam* a face visível desse Deus que, para Al Berto, não ultrapassou nunca o estatuto de metáfora. (Freitas, 1999: 54-55)

Gostaria de dizer do poeta Manuel de Freitas o que o ensaísta Manuel de Freitas diz do poeta Al Berto. A saber: que a carne adquire um estatuto metafísico (e aqui pode ecoar ainda um programa de Pessoa, recusando-se a escrever "coisas feitas para fazer pasmar", "que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida" (Pessoa, 1999: 142); arrisco dizer então que Manuel de Freitas, poeta do mundo físico, assume também um programa metafísico); por outro lado, repetirei isto: "os corpos, desfrutados para além do

bem e do mal”, e também a música, que é o mal da inutilidade e o único bem (“a única solução / para o horror de estarmos vivos”), “*encarnam* a face visível desse Deus que, para Al Berto”, mas também, acrescento, para Manuel de Freitas, “não ultrapassou nunca o estatuto de metáfora”. Rapidamente, direi já que esse Deus não é mais simples, nem menos doloroso, por ser uma metáfora. Esse Deus-*eidos* é, pelo contrário, o mais doloroso – precisamente por ser apenas uma metáfora.

Manuel de Freitas diz, em *Büchlein für Johann Sebastian Bach*: “Mostrei, com extremo vagar, / o inventor de deus, / um homem como eu” (2003a: 29). E, num poema sobre a *Pastoral em fá maior*, BWV 590, interpretada por Helmut Walcha em 1970:

Inúteis, sempre inúteis, as palavras.
Com Deus (deixem-me insistir
na metáfora) fala-se aos pedais.
Pastoral em fá maior, a dor
outra dor
desmentindo o nada

como se Deus ouvisse. (Freitas, 2003a: 18)

Mas é com a *Paixão segundo Mateus* que quero terminar. Mais rigorosamente, com o coro final, em dó menor, tempo de sara-banda, sublime evocação de Cristo a ser sepultado. Luc-André Marcel ouve neste coro “des mots de vieilles pleureuses” que “remontent du fond des âges” e a solenidade hierática do “vieux rituel du théâtre antique” (1993: 126); Malcolm Boyd assinala “descending arpeggios in the accompaniment, symbolizing (with a general but not a Biblical appropriateness) the burial of Christ” (1997: 145). Quanto a Manuel de Freitas, escolhe a interpretação de Philippe Herreweghe de 1985:

>>

HERREWEGHE, 1985

Se me perguntassem
o que é a perfeição,
diria: acabar agora o mundo,
extinto o lume ou quase lume
deste coro final como nenhum outro:
«Wir stezen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe Zu...».
Bach, obviamente Bach.

E seria em nossos olhos
noite, sempre noite,
e nunca mais manhã.
Do túmulo, Cristo,
em que te saúdo:
«Ruhe sanfte, sanfte ruh'!».

A música, Deus nenhum, é
sangue que não regressa
à vaga peste de sermos.

«Wir setzen uns...», meu deus
de brincar somente, minha morte. (2003a: 9-10)

É a última vez que pergunto: se te queres matar, porque não te queres matar? Mas aqui a resposta é pacífica: "Se me perguntassem / o que é a perfeição, / diria: acabar agora o mundo". *Agora* significa um presente sem qualidades, mas também o instante em que se acaba de ouvir a *Paixão segundo Mateus*, e portanto também o século XVIII, e também o momento da morte de Cristo. *Agora*, todo o tempo. Essa morte é tão profunda que, como se pudéssemos também no poema chegar à terra, num harpejo descendente, se endereçam estes versos, postumamente: "Do túmulo, Cristo, / em que te saúdo: / «Ruhe sanfte, sanfte ruh'!»". E que Cristo ou Deus sejam aqui metáfora, "de brincar somente", é o mais doloroso. À pergunta – porquê Bach em Manuel de Freitas? – talvez se possa responder agora: para morrer. <<

Matosinhos, Setembro de 2007

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio (1993), *A Comunidade que Vem*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Presença [1990].

-- (2006), *Profanações*, trad. Luísa Feijó, Lisboa, Cotovia [2005].

Boyd, Malcolm (1997), *Bach*, Nova Iorque, Schirmer Books [1983].

Deleuze, Gilles (2002), *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit [1988].

Freitas, Manuel de (1999), *A Noite dos Espelhos. Modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*, Lisboa, Frenesi.

-- (2001), *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*, Lisboa, & Etc.

-- (2002a), *[Sic]*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2002b), "O tempo dos puetas", prefácio a *Poetas sem Qualidades*, Lisboa, Averno.

-- (2003a), *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2003b), *Beau Séjour*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2005), *Jukebox*, Vila Real, Teatro de Vila Real.

Freud, Sigmund (2001), "Além do princípio do prazer", in *Textos Essenciais da Psicanálise*, vol. I, trad. Inês Busse, Mem Martins, Europa-América [1920].

Lacoue-Labarthe, Philippe (2005), *Le Chant des Muses*, Paris, Bayard.

Llansol, Maria Gabriela (1998), *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Relógio d'Água [1985].

Maffei, Luís (2007), "A ferida altivez do demiurgo", posfácio a *Poemas de Manuel de Freitas*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.

Marcel, Luc-André (1993), *Bach*, Paris, Seuil [1961].

Martelo, Rosa Maria (2004), "Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea", in *Em Parte Incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

Nancy, Jean-Luc (2001), *Les Muses*, Paris, Galilée [1994].

>>

Pessoa, Fernando (1993), poema sem título, atribuído a Álvaro de Campos, iniciado pelo verso "Se te queres matar, porque não te queres matar?", in *Livro de Versos*, Lisboa, Estampa.

-- (1999), *Correspondência 1905-1922*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Schweitzer, Albert (s/d), *J.-S. Bach. Le musicien-poète*, Lausanne, Maurice e Pierre Foetisch [1908].