

# Materiais para a Salvação do Mundo I

Libretos

Org. Pedro Eiras

# FICHA TÉCNICA

## TÍTULO

MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO I

Coleção LIBRETOS

Junho de 2021

## PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM

VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL

E-MAIL: [ilc@letras.up.pt](mailto:ilc@letras.up.pt)

TEL: +351 226 077 100

## CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO, MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

## ORGANIZADOR DO LIBRETO N.º 26

PEDRO EIRAS

AUTORES

ANA PAULA COUTINHO, PATRICIA LINO, PEDRO EIRAS, ROSA MARIA MARTELO

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

## CAPA

Fotografia de Pedro Eiras

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

## VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-54784-7-7

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-54784-7-7/lib26>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores.

O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2021

Esta publicação é desenvolvida no âmbito do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, "UIDP/00500/2020"



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

**U. PORTO**  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

## Índice

7 >> *Nota de Abertura*

Pedro Eiras

9 >> *Falhar melhor: novos apontamentos sobre a palavra salvação*

Pedro Eiras

23 >> *Algumas notas para a salvação do mundo*

Rosa Maria Martelo

35 >> *Manoel de Barros e a poética do rewind*

Patrícia Lino

53 >> *O olhar de Medusa e a reparação do mundo: 6 flashes e um álbum aberto*

Ana Paula Coutinho



# Materiais para a Salvação do Mundo I

Org. Pedro Eiras

Libretos



# Nota de abertura

Entre 2013 e 2018, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organizou uma série de *Seminários do Fim do Mundo*. Durante vinte e quatro sessões, falou-se sobre a representação e o imaginário da catástrofe, o cancelamento do tempo, a ruína das civilizações, o desaparecimento da existência humana; convocaram-se perspectivas artísticas, filosóficas, teológicas, políticas; interrogaram-se poemas, filmes, bandas desenhadas, videojogos. Após um ano de intervalo (ou um descanso sabático!),urgia regressar a todas essas questões – para tentar pensar o seu reverso.

Se a História humana regista tantas formas de destruição e esquecimento, se o fim é uma ameaça insistente e plural, de que modo(s), pelo contrário, se pode salvar o mundo? Que palavras, gestos e acções permitem enfrentar a catástrofe e o aniquilamento? Como podem as artes inventar modelos de resistência, resgatar memórias, inaugurar um novo universo? E, finalmente: por que razão deve o mundo ser salvo?

Para tentar responder, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organizou, entre Novembro e Dezembro de 2020 (em plena segunda vaga da pandemia de Covid-19), a primeira série dos *Seminários da Salvação do Mundo*, realizados *on-line* e transmitidos pelo *youtube*. O primeiro libreto da sequência *Materiais para a Salvação do Mundo* inclui os textos dos quatro seminários, pela ordem em que foram apresentados.

Assim, no ensaio “Falhar melhor” tento sistematizar algumas acepções da palavra “salvação”, em clave teológica, política, filosófica ou literária, para demonstrar por que motivo o mundo está salvo antes de qualquer salvação; em “Algumas notas para a salvação do mundo”, Rosa Maria Martelo denuncia a hiperindustrialização e a obsessão da produtividade em pleno Antropoceno – ou Capitaloceno –, contrapondo-lhes a ideia de abrandamento e uma nova relação com o mundo natural, inspirada por tradições indígenas brasileiras; partindo também de cosmovisões ameríndias, Patrícia Lino, em “Manoel de Barros e a poética do *rewind*”, encontra no autor de *Compêndio para Uso dos Pássaros* uma poética de resistência à colonização e uma reinvenção lúdica da vida; e Ana Paula Coutinho, em “O olhar de Medusa e a reparação do mundo”, contrapõe à ideia de salvação a ideia de reparação, numa abordagem da memória e da imagem – que termina com um *portfolio* de fotografias, ou de mundos reparados.

Pedro Eiras



# Falhar melhor: novos apontamentos sobre a palavra *salvação*

Pedro Eiras

Universidade do Porto - ILC

**Resumo:** Deriva sobre os sentidos do verbo *salvar*. Tentativa de conceber um uso paradoxal, não-económico, da palavra - em que *salvar* se aproxime de *perder*, saber perder, saber aceitar a efemeridade do mundo.

**Palavras-chave:** salvação, perda, aceitação, arte

**Abstract:** Drift on the meanings of the verb *to save*. Attempt to conceive a paradoxical, non-economic use of the word - in which saving approaches loss, knowing how to lose, knowing how to accept the ephemerality of the world.

**Keywords:** salvation, loss, acceptance, art

Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.

Samuel Beckett

Em tempos, tentei escrever sobre a palavra “salvar”.

Tentei, por várias vezes, em diversos textos, compreender o que significa a palavra, e como se usa, e por que razão tantos dos seus usos me desagradam. Encontrei essa palavra na poesia e no cinema, na teologia e na filosofia; não sei se tinha sempre o mesmo significado, as mesmas implicações. Escrevi várias vezes sobre ela, não sei se alguma vez consegui explicar a mim próprio toda a sua ambiguidade. Talvez o mal

esteja nos limites do meu pensamento, da minha escrita. Ou talvez a própria palavra “salvar” conduza a impasses, a uma insidiosa contradição; talvez seja tão plural e dividida que recuse um qualquer simples comentário.

Mas que fazer - senão perguntar de novo, falhar de novo, falhar um pouco melhor?

A palavra “salvar” usa-se em diversos jogos de linguagem (Wittgenstein). O verbo ganha significados diferentes em expressões como, por exemplo, “salvar uma vida”, “salvar a alma de um pecador”, “salvar uma empresa da falência”, “salvar uma revolução”, “salvar o capitalismo”. É muito diferente “salvar o mundo” e “salvar alguém de si próprio”. “Salvar um refugiado, salvar uma minoria”; “salvar a face”; “salvar um documento no computador”. “Salvo seja”, “salvo erro”. Em inglês, *to save* é também gravar um documento, ou poupar dinheiro. Em francês, *se sauver* pode ser fugir. Uma salva de tiros é uma forma de saudação.

Talvez a polissemia da palavra nunca possa ser inteiramente eliminada: talvez nunca se possa saber ao certo em que sentido(s) alguém, falando, usa a palavra “salvar”. Talvez, na leitura ou audição desse vocábulo, na hermenêutica de um texto que o usa, seja preciso hesitar muito mais, ler mais “de/vagar”, como sugere Herberto Helder (2009: 128), compreender que existem aí significados contraditórios latentes - e talvez convocá-los em simultâneo. Não é certo que uma palavra, mesmo num dado contexto (e em que texto poderíamos esgotar a descrição do contexto?), tenha um só significado. Talvez seja preciso renunciar já a qualquer definição exaustiva, aceitar que a mesma palavra terá inevitavelmente uma significação plural, de contornos imprecisos; talvez seja preciso fazer o elogio da dúvida e da polissemia.

Neste texto, porém, tento sistematizar alguns usos. Distinguirei, nomeadamente, “salvar vidas” de “salvar almas”, ou seja, as acepções material e espiritual do mesmo verbo, as linguagens da medicina, do direito, da política, e a da teologia.

Na verdade, mesmo a expressão “salvar vidas” é usada em acepções divergentes. Por um lado, pode designar o trabalho das organizações e dos voluntários que resgatam migrantes africanos do Mediterrâneo, em perigo de afogamento iminente; de todos aqueles que defendem tribos índias do desflorestamento da Amazônia; de quem luta pela emancipação de minorias, pela justiça para presos políticos, pelo direito à existência de populações perseguidas; de quem combate o aquecimento global. Neste sentido, “salvar” é a tarefa central, urgente, inadiável de várias formas de activismo, e implica uma transformação radical do mundo, uma revisão da noção de justiça, uma revolução conceptual que interroge conceitos como identidade, alteridade, direito, *homo sacer* (Agamben) e *grievable life* (Butler). Salvar, neste sentido, implica transformar o mundo.

Por outro lado, vale a pena interrogarmos o sentido da expressão “salvar vidas” no imaginário dos filmes-catástrofe: perante a ameaça de terremotos, maremotos, erupções vulcânicas, colisões com meteoros, o protagonista do filme (quase sempre um homem, branco, americano, casado ou separado, com dois filhos - uma criança e

um adolescente...) deve “salvar a humanidade”. Assim, o herói protege da catástrofe um grupo maior ou menor de indivíduos (incluindo mulheres, crianças, uma família negra, etc.), podendo eventualmente sacrificar-se para bem da colectividade. Certo é que, no fim do filme-catástrofe segundo Hollywood, não só se cumpre o trabalho de luto pelos mortos e a humanidade continua a existir, como ainda as instituições, os rituais, os hábitos, os valores permanecem intactos: o mundo pós-catástrofe está temporariamente um pouco mais arruinado, mas na prática idêntico àquilo que era. Mais: o herói como salvador da humanidade fortalece aqueles valores. Salvar, neste sentido, implica manter o mundo tal como ele é.

Ou seja, a expressão “salvar vidas” admite já duas leituras contraditórias - conforme “salvar” seja revolucionar o mundo até ao irreconhecível ou conservá-lo exactamente igual a si próprio. O mais desafiante dos verbos pode ser também o mais complacente, e decerto é difícil estabelecer critérios rigorosos para afirmar em qual das duas acepções o verbo “salvar” é usado de cada vez: decerto convém manter sob suspeita uma palavra tão dúplice, incerta no seu uso, cheia de implícitos.

Mas a este jogo de uma ambiguidade latente na expressão “salvar vidas” (salvar uma comunidade, uma civilização, uma cultura, uma ideologia) importa acrescentar os paradoxos presentes na expressão “salvar almas”, agora em clave teológica. Penso na matriz apocalíptica: no fim dos tempos, os mortos ressuscitam e são julgados; os justos não sofrem segunda morte, mas é-lhes concedido viverem com Deus; os injustos, porém, são condenados ao sofrimento eterno. Assim, o diabo, a besta e o falso profeta são “lançado[s] para dentro do lago de fogo e enxofre” e “torturados de dia e de noite pelos séculos dos séculos” (Ap 20:10); quanto aos injustos, cujos nomes não aparecem no livro da vida, são igualmente “atirado[s] para o lago de fogo” (20:15). Os justos, porém, nomeados naquele livro, habitam eternamente a Jerusalém descida dos céus, além do tempo: “E já não haverá noite e não precisarão de luz da candeia e de luz solar, porque o Senhor Deus iluminá-los-á; e reinarão pelos séculos dos séculos” (21:5). A História é cancelada, e o Juízo Final não admite recurso: salvação e danação são definitivas.

Podemos encontrar neste modelo de salvação a promessa de uma revolução absoluta, a utopia de uma justiça plena, universal, definitiva: a salvação dos justos consistiria na reinvenção radical do mundo, da comunidade. Mesmo na tradição histórica das esperanças milenaristas, o *Apocalipse* sustentou muitas vezes projectos de revolução, a reinvenção das comunidades e da justiça. Mas, regressando à sugestão de uma ambiguidade insanável, essa mesma utopia da salvação pode equacionada como mera experiência de um ressentimento vivido pelos primeiros cristãos, perseguidos pelos imperadores romanos. D. H. Lawrence relê o *Apocalipse* como um livro marcado pela “imperecível vontade de poder” (1993: 21), manifestada através de uma “apoteose do homem fraco” (31). Ou seja, sob a aparente revelação espiritual do texto, haveria apenas, segundo Lawrence, um programa político para atribuir à comunidade

uma embriagante sensação de poder, uma capacidade de destruir: “A religião dos fortes pregava a renúncia e o amor; a religião dos fracos pregava: *abaixo os fortes e os poderosos, e que os pobres sejam glorificados*. Como no mundo há sempre mais gente fraca do que forte, o segundo tipo de cristianismo é que triunfou e triunfará” (18). Nesta leitura, o cancelamento do tempo, o Juízo Final, a Jerusalém celeste são apenas formas, afinal muito profanas, de confirmar o poder de um grupo, maneiras de salvar um mundo ameaçado, ou seja, de o conservar.

Se tão contrária a si própria é a ideia de salvar, se o verbo pode ter significados tão diferentes, e porque talvez nenhum contexto seja suficientemente claro e completo para esclarecer por inteiro em que sentido se deve entender a palavra, se à salvação como acto revolucionário pode sempre subjazer um fundo de conservação, se salvar tanto significa transformar como preservar, tanto a surpresa do outro como a confirmação do mesmo, então como se pode, como se deve compreender este conceito?

Como compreender, por exemplo, o fim da narrativa “A viagem”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, em *Contos Exemplares? Recordo*: uma mulher e um homem viajam, de carro, atravessando uma paisagem de serras, campos, aldeias, rios; não se esclarece de onde vêm, para onde vão. E aos poucos, inexplicavelmente, tudo vai desaparecendo – fontes, casas, o cavador a quem chegaram a pedir direcções, o carro, a própria estrada. O homem, de repente, também já não está ali. Despojada de tudo, “agarrada a ervas e raízes”, a mulher compreendeu “que agora era ela que ia cair no abismo”:

Viu que, quando as raízes se rompessem, não se poderia agarrar a nada, nem mesmo a si própria. Pois era ela própria o que ela agora ia perder.

[...]

Então virou a cara para o outro lado do abismo. Tentou ver através da escuridão. Mas só se via escuridão. Ela, porém, pensou:

- Do outro lado do abismo está com certeza alguém.

E começou a chamar. (2014: 128-129)

Talvez não se possa, não se deva resolver tudo quanto esta parábola deixa em suspenso – desde os nomes das personagens, a sua origem, o seu destino (a bem dizer, que importam os nomes, as origens, os destinos?), até esta enigmática intuição de que há algo do outro lado do abismo, até ao nome que é chamado (acaso importa qual nome é esse?). Decerto não se pode saber se alguém, do outro lado, responde; e isso importa? Decerto menos do que o acto de chamar.

Eis uma mulher em perigo de perder tudo – e a si própria. O conto termina no preciso instante em que ela se pode, ou não, salvar – mas em que sentido devemos entender a palavra? Salvar-se seria recuperar o companheiro, a estrada, o carro, a paisagem; desfazer a própria experiência da perdição, esquecer a angústia de estar

no “meio da vida” (105); recuperar o passado exactamente como foi, e conservá-lo? Ou salvar-se é apenas chamar um nome além do abismo, haja ou não haja resposta?

A propósito da ideia de salvação e do chamamento, lembro-me também de “Pequena história, em versículos, do rapaz e do lobo”, de Daniel Faria, no póstumo *O Livro do Joaquim*. Conhecemos a matriz desta narrativa: trata-se da história tradicional do rapaz que mente, anunciando o ataque de lobos contra o seu rebanho; mas na versão de Daniel Faria rapidamente se esclarece: mesmo se o rapaz está sozinho e grita “Socorro, que vem lobo!”, a verdade é que “O rapaz não troçava de ninguém” (2007: 85). O texto deixa bem claro que não há aqui qualquer jogo menor, nem sequer um endereçamento à comunidade humana; o apelo do rapaz tem outra dimensão, menos dizível.

Depois, a pequena fábula termina - ou suspende-se - de modo imprevisto:

7 Mas um dia, estava o rapaz em casa, um lobo veio muito de mansinho - o rapaz nem sabe se o viu ou se gritou - e feriu-o bem no coração.

8 O lobo deitou-se, depois, aos pés do rapaz e o rapaz, com a mão em sangue, afagava-lhe devagar o pelo, enquanto que com a cabeça encostada ao seu focinho lhe ia dizendo ao ouvido:

- Socorro, socorro... (*ibidem*)

Nenhuma simples moralidade ao jeito do conto popular, nenhum castigo do mentiroso para instrução moral dos ouvintes. Antes um enigma que não pretende explicar nem instruir, que não se converte no capital de um conhecimento certo. Pelo contrário, o conto - história, fábula, parábola? - leva a este gesto imprevisível: o rapaz pede socorro ao próprio lobo, ou a um lugar secreto dentro do lobo. Como a mulher em Sophia, não sabemos se receberá alguma ajuda; e suspeitamos agora que não há diferença entre a ameaça e o socorro, o lobo como portador da morte e o lobo como portador da salvação. Sabemos agora que, em Daniel Faria, não importa procurar o socorro fora daquilo que fere mortalmente.

E não é certo que saibamos aqui o que é salvar, e se o rapaz pode ou quer salvar-se, e se aquilo a que apela é também aquilo de onde lhe vem a morte. Ele não resiste a morrer, não luta por conservar uma vida; tem tudo a perder, nada a salvar; e nem sei se espera realmente algum socorro, ele que afaga o pêlo do lobo, o qual por seu turno já terminou o ataque mortal e agora permanece deitado, dócil. É difícil dizer, agora, onde está o perigo, onde a salvação, é difícil articular estas palavras, opô-las. Como no conto de Sophia, não saberemos mais nada: a narrativa termina, elíptica, antes de haver alguma resposta (decerto a resposta não importa nada).

Talvez, nestes textos de Sophia e de Daniel Faria, não haja nada a salvar. E não por mera impotência, não porque o desaparecimento da paisagem é inexorável e o lobo tão poderoso, mas porque a mulher e o rapaz aceitam a ameaça mortal e concentram todas as suas forças no gesto do apelo. Quando o rapaz chama por socorro

ao lobo, dentro do lobo, através do lobo, ele sabe que não pode recuperar a vida. Não poderíamos estar mais longe do imaginário dos filmes-catástrofe, com a sua defesa do *status quo*; mas mesmo a ideia de uma Jerusalém celeste, com a sua promessa de eternidade, de revelação infinita, parece demasiado triunfal e ruidosa. O socorro que o rapaz pede não tem nada a ver com a recuperação do passado nem com a esperança do futuro. Em rigor, ele parece não pedir nada: nem o tempo, nem a eternidade. Poderemos, nestas circunstâncias, continuar a usar a palavra “salvação”?

Talvez seja preciso redefinir o verbo “salvar”, retirá-lo dos gonzos, pensá-lo num sentido não-económico, muito distante das ideias de conservação, manutenção, guarda, pecúlio, posse. Paradoxalmente, será preciso aproximar o verbo “salvar” de um verbo como “perder” – que deveria parecer o seu oposto. Para realizar este salto conceptual, podemos reler os *Evangelhos*. Cito frases de Cristo, segundo os quatro testemunhos:

Quem quiser salvar a sua vida perdê-la-á. Mas quem perder a sua vida por minha causa encontrá-la-á. (Mateus 16:25)

Quem quiser salvar a sua vida perdê-la-á. Mas quem perder a sua vida, por minha causa e por causa da boa-nova, salvá-la-á. (Marcos 8:35)

Quem quiser salvar a sua vida perdê-la-á; mas, quem perder a sua vida por minha causa salvá-la-á. (Lucas 9:24)

Quem ama a sua vida, perde-a; e quem odeia a sua vida neste mundo, conservá-la-á na vida eterna. (João 12:25)

O paradoxo destes enunciados é fascinante. Eles dizem que querer salvar a vida é perdê-la; nenhuma Jerusalém terrena, nenhum *status* permanece. Mas, mais importante, perder a vida é salvá-la: consagrar a vida própria a uma causa justa salva a própria vida. Não importa se Antígona é castigada com a morte: perdida para a vida, ela salva-se ao realizar o gesto justo. Quando o activista defende as minorias perseguidas, ele salva a sua vida, perdendo-a.

Claro que, entre os quatro *Evangelhos*, o testemunho de João parece mais radical, e decerto provocaria a repulsa de D. H. Lawrence: “odiar a vida neste mundo” pode ser lido como um sinal de ressentimento, numa denúncia de tradição nietzschiana; e a promessa de uma compensação enquanto “vida eterna” parece tornar o gesto do sacrifício menos desinteressado. Em Daniel Faria, antes de pedir socorro ao lobo, o rapaz não começou por odiar a vida; do mesmo modo, no instante em que pede socorro, talvez não espere nenhuma recompensa, tempo reencontrado, Jerusalém etérea. Qualquer expectativa de um ganho introduz a suspeita de um cálculo ou de um ressentimento.

Importa, em suma, que o gesto seja paradoxalmente gratuito. Sabemos, desde Kant, que um acto moral se define por ser desinteressado, sem recompensa (imaneente ou transcendental). Um gesto ético realizado com mira num qualquer proveito deixa imediatamente de ser ético; do mesmo modo, segundo Kant, a moralidade de um acto exige a perspectiva da morte de Deus. Realizar a justiça na expectativa da Jerusalém celeste não é realizar a justiça, mas pretender comprar um lugar na cidade divina (e portanto deixar de merecer esse lugar). Como enfatiza Simone Weil, o justo é aquele que nem se lembra de ter sido justo.

Não há nada a salvar: “salvar” tem de ser um verbo intransitivo. Dito de outro modo, salvar implica aceitar perder a vida; e mesmo essa perda não pode decorrer de um ódio à vida, como em João: é preciso amar a vida profundamente, e mesmo assim aceitar perdê-la.

Como se pode saber perder a vida? E por que razão essa perda das coisas é essencial para as salvar?

No breve ensaio “Transitoriedade”, Sigmund Freud descreve um passeio que deu com um jovem poeta por uma paisagem natural. Embora essa paisagem fosse bela, o poeta parecia desanimado, perturbado pela ideia de que “toda essa beleza estivesse destinada a perecer [...], tal como toda a beleza humana, tudo o que de belo e sublime as pessoas tivessem criado ou pudessem criar”, ou seja, “Tudo o que ele, de outra forma, teria amado ou admirado lhe parecia perder valor devido à fatal transitoriedade a que estava votado” (1994: 194). Freud comenta:

Esta exigência de eternidade só por si é claramente uma exigência dos nossos desejos e não o resultado de uma reivindicação realista: aquilo que é doloroso também pode ser verdadeiro. [...] Mas contestei a visão pessimista do poeta de que a transitoriedade do belo implicasse a perda do seu valor.

Pelo contrário, implica um aumento! O valor de transitoriedade corresponde a um valor de escassez no tempo. A limitação das possibilidades de usufruto aumenta a sua preciosidade. [...] o valor de tudo o que é belo e perfeito é apenas determinado pelo seu significado para a nossa vida emocional, não necessitando de nos sobreviver e sendo, por isso, independente de uma duração temporal absoluta. (*ibidem*)

Todos os comentários deste ensaio de Freud costumam enfatizar a data da sua publicação, o ano de 1916, a I Guerra Mundial - ou seja, o pessimismo do jovem poeta é lido como reacção a um cenário de catástrofe; do mesmo modo, a obra de Freud nos anos seguintes - incluindo as intuições sobre o luto, a pulsão de morte, os descontentamentos da civilização - é geralmente lida como resposta ao conflito de dimensões planetárias. A “transitoriedade” referida no texto de 1916 não seria apenas, portanto, o devir natural, observado pela filosofia pelo menos desde Heraclito, mas também uma forma de efemeridade calculada pela própria civilização humana.

A resposta de Freud parece-me muito lúcida: por um lado, reconhece a necessária efemeridade do mundo, recusando a “exigência de eternidade”, não admitindo, portanto, a expectativa de qualquer Jerusalém celeste; mas, por outro lado, faz derivar daquela mesma efemeridade o valor da existência. O investimento amoroso do sujeito depende, assim, do carácter perecível das coisas: ama-se aquilo que se vai perder, e ama-se porque é condição das coisas serem perdidas; ou, mais radicalmente, ama-se a própria perda anunciada nas coisas, a sua fragilidade constitutiva, a raridade do seu surgimento, a sua improbabilidade e o espanto de, apesar de tudo, elas serem. Eis então a proposta de Freud: não exigir o modelo artificial do eterno, mas aceitar (desejar?) o tempo, o devir, a perda. Não é preciso conservar as coisas, é preciso amá-las na condição de coisas que se perdem, coisas sem eternidade.

Nesta senda, exigir a permanência das coisas é estar ressentido (Nietzsche, D. H. Lawrence) contra o devir. Pelo contrário, abre-se aqui a hipótese de uma aceitação densa do accidental, do contingente, das coisas sem a “exigência dos nossos desejos”. A este propósito, lembro-me de *Stalker*, de Andrei Tarkovsky (1979). Claro, não preciso de dizer tudo quanto afasta Tarkovsky de Freud - nomeadamente o salto de fé místico do cineasta, contra o positivismo extremo do psicanalista -; mas a aceitação do mundo em *Stalker*, a contemplação que não pede qualquer eternidade, o valor atribuído à pequenez das coisas são modos de voltar a pensar a “transitoriedade” freudiana.

Lembro-me do *Stalker* quando entra na Zona e, depois de despistar os soldados e vigilantes, depois de avançar em silêncio pela linha de caminhos de ferro, se afasta um pouco do Escritor e do Cientista, contempla a vegetação, ajoelha, se deixa cair no chão; os planos em picado ajudam a fundir o corpo na malha de caules, folhas. Ora, não se trata daquele fundo *mille fleurs* que fascina o observador das tapeçarias *La Dame à la Licorne* ou do quadro *A Primavera* de Botticelli, com a sua miríade de espécies; não se trata do jardim do Éden, eterno e imune à decadência e à morte; nem da Ideia platónica, una e eternamente contemplável. Pelo contrário, o solo em que o *Stalker* ajoelha dir-se-ia pobre, neutro, como que insignificante; as plantas são selvagens, frágeis, vulneráveis, mortais;



E contudo, ao mesmo tempo, a ambiguidade destas imagens é inesgotável. Numa abordagem inicial, e decerto muito ingénua, devemos ver apenas a pobreza desta paisagem, quase decepcionante para que pudesse esperar, desde o início do filme, um Jardim das Delícias. Porém, não há aqui qualquer disforia. Pelo contrário, quando o Stalker está caído no chão, de olhos fechados, com as mãos e os pulsos sujos com terra, entre ervas e pequenas plantas banais, compreende-se que ele está no paraíso, e que o paraíso é este solo, este húmus. Importa então responder à pergunta: o que há de tão extraordinário nesta paisagem, a ponto de o Stalker se encontrar tão comovido? E a resposta é simples: não há nada de extraordinário nesta paisagem, e tudo nela é extraordinário. Nada se pode salvar nesta paisagem, e tudo está salvo nesta paisagem.

Ainda assim, o Stalker sofrerá a tentação de uma dúvida: esperará dos seus clientes nesta expedição, o Escritor e do Cientista, que peçam o desejo certo na misteriosa câmara dos desejos (tal como, na expedição anterior, esperou o mesmo acto messiânico junto de outros clientes, e na expedição seguinte decerto voltará a esperar). O próprio Stalker cede a esta fraqueza: pensa que há um desejo transcendental a pedir, um resgate das coisas, uma alteração da paisagem transitória. Confia-se, inocentemente, a supostos intelectuais, que na hora decisiva não conseguem articular qualquer palavra. Na sua fragilidade magoada, o Stalker não compreende que não é preciso pedir qualquer salvação, porque a Zona - ou a Terra - já está salva. Sobretudo - não compreende que não é preciso aguardar um Messias, que apenas importa ouvir a sua própria mulher, aquela que ama o mundo tal como ele é, aquela que aceita a própria dor.



Esta, claro, é apenas uma das leituras possíveis de *Stalker*. Como já explorei noutro local (Eiras 2012), os filmes de Tarkovsky mantêm em aberto uma pluralidade de abordagens, fornecendo os elementos necessários para interpretações radicalmente opostas; e esse gesto criativo da interpretação é uma tarefa ética a que os espectadores não se podem furtar. Ou seja, o acto do espectador - incluindo as suas intuições, esperanças,

cepticismos, crenças paradoxais - reflecte os actos das personagens em *Stalker*, e de resto em todos os filmes de Tarkovsky: ao compreenderem o Escritor e o Cientista, ao seguirem o Stalker, ao ouvirem a sua mulher, os espectadores realizam, eles próprios, o trabalho de crença e descrença que o filme testa. Ao hesitarem perante o último plano de *Stalker*, ao admitirem que o copo pousado sobre a mesa entra em movimento graças aos poderes da criança ou simplesmente porque a passagem do comboio faz trepidar a casa, ao hesitarem mas também ao decidirem, vez após vez, entre as duas explicações, sem prova conclusiva - falhando, falhando de novo, falhando melhor -, os espectadores atravessam a Zona.

É imprescindível esclarecer um pormenor. Quando a perspectiva de Freud aceita a transitoriedade das coisas, quando a mulher do Stalker aceita o próprio sofrimento da sua vida, importa muitíssimo recusar uma leitura quietista, acomodada ou céptica destes gestos; importa muitíssimo distinguir esta cosmovisão daquele princípio conservador dos filmes-catástrofe que evoquei mais acima.

Os filmes-catástrofe reconhecem uma ameaça radical da civilização, mas apenas para, no fim, resgatar o mundo tal-como-era; o próprio resgate demonstra e realiza essa conservação do mundo. Tudo o que ia mudar radicalmente - afinal permanece igual (com a vantagem / agravante de as relações de poder terem sido testadas, e se tornarem portanto mais fortes; o desfecho do filme sugere que as personagens regressaram à saudável normalidade do quotidiano, e assim naturalizam esse mesmo quotidiano, *status quo* confundido com uma suposta ordem natural das coisas).

Bem pelo contrário, a aceitação extrema sugerida em *Stalker* é um gesto difícil, raro, que pede uma extrema consciência do quotidiano, da dor, da ameaça que paira sobre os dias. A mulher do Stalker não tem nenhuma ordem do poder a conservar, nenhum quietismo temeroso a defender. Dialogando com o marido, ela chega a propor ir até à câmara dos desejos; ele mal ouve a proposta, obcecado com a ideia de que a salvação tem de vir de um homem distante; e ela não insiste, porque sabe que, no fundo, ir ou não ir à câmara dos desejos é irrelevante. Aceitar a vida tal como ela é, compreender que não há nada a salvar (mas que tudo já está salvo, mesmo o que é doloroso, mesmo o que é transitório), renunciar à própria câmara dos desejos (que talvez apenas confirmasse um estado de coisas humano): isso, sim, é importante, é fundamental.

Volto a citar Sophia de Mello Breyner Andresen. Já não um dos *Contos Exemplares*, mas a sua “Arte poética III”, de 1964:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objectividade do meu próprio

olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. [...]

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. (2015: 893)

Já não terei tempo para ler neste ensaio, com toda a lentidão necessária, estas linhas luminosas; assinalarei só algumas intuições. Por exemplo: o facto de o quarto, a mesa, a maçã, o próprio mar existirem no tempo. O quarto foi construído, e há-de cair; a maçã vai apodrecer, se não for comida; e nem o mar é eterno. Mas que a maçã seja, num determinado instante, “enorme e vermelha” – nada, nem sequer a transitoriedade de tudo, o pode impedir; e então também a felicidade é “irrecusável, nua e inteira”. Logo depois, Sophia esclarece: “Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria”. Nada aqui depende uma salvação extraordinária, de um estado de excepção, de um acontecimento miraculoso; nem sequer é preciso chamar além do abismo; ou procurar uma câmara dos desejos perdida no meio da Zona; e muito menos preservar as instituições do mundo e as suas relações de poder. Pura e simplesmente, o “esplendor da presença das coisas” já está nas próprias coisas. Não há nada a salvar.

Termino este ensaio com algumas linhas de Maria Gabriela Llansol, com um episódio relatado no diário Inquerito às *Quatro Confidências* (1996). Na entrada de 28 de Dezembro de 1995, Llansol recorda um almoço com Vergílio Ferreira:

A última vez que nos vimos foi no restaurante, em Sintra. [...] A refeição fluía mas o Vergílio, no uso da sua mente, estava arrasador. Descria de tudo. “Estamos tramados”, dizia. [...] Eu fervia, até que, num impulso, lhe pus uma colher de chá à frente do prato e lhe disse, como nunca lhe dissera: “Meu Deus, esta colher está agora aqui, e no espaço edénico.” (1996: 142-143)

A mais simples matéria do mundo – uma colher de chá – está aqui e agora, e também, ao mesmo tempo, no espaço edénico. Não é preciso procurar, sugere o texto de Llansol, noutra dimensão espacial ou além do abismo, noutra tempo ou depois do fim dos tempos, não é preciso exigir uma excepção à transitoriedade do mundo. Não é preciso salvar nada, grande ou pequeno, porque as coisas estão salvas no seu próprio acontecimento, ínfimo e inteiro. Estar aqui e agora, eis a tarefa, a difícil tarefa que nos cabe.

## Notas

\* Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Entre os mais recentes: *This Is the Way the World Ends* (2020), *O Riso de Momo - Ensaio sobre Pedro Proença* (2018), [...] - *Ensaio sobre os mestres* (2017), *Constelações 2 - Estudos Comparatistas* (2016). Entre 2013 e 2018 organizou os *Seminários do Fim do Mundo* e editou online os libretos *Materiais para o Fim do Mundo*; em 2020 lançou a sequência *Seminários da Salvação do Mundo*.

\*\* Este ensaio foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico “UIDP/00500/2020”, financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

## Bibliografia

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2014), *Contos Exemplares*, Porto, Assírio & Alvim [1962].
- (2015), “Arte poética III”, in *Obra Poética*, Porto, Assírio & Alvim: 893-894 [1964].
- Apocalipse* (2017), in *Bíblia*, vol. II: *Apóstolos, Epístolas, Apocalipse*, Lisboa, Quetzal: 555-605.
- Beckett, Samuel (1996), *Últimos Trabalhos de Samuel Beckett*, O Independente / Assírio & Alvim.
- Eiras, Pedro (2012), *Os Ícones de Andrei. Quatro diálogos com Tarkovsky*, Coimbra, Centro de Investigação em Antropologia e Saúde.
- Evangelho segundo João* (2016), in *Bíblia*, vol. I: *Os Quatro Evangelhos*, Lisboa, Quetzal: 311-412.
- Evangelho segundo Lucas* (2016), in *Bíblia*, vol. I: *Os Quatro Evangelhos*, Lisboa, Quetzal: 215-310.
- Evangelho segundo Mateus* (2016), in *Bíblia*, vol. I: *Os Quatro Evangelhos*, Lisboa, Quetzal: 51-155.
- Faria, Daniel (2007), *O Livro do Joaquim*, Famalicão, Quasi.
- Freud, Sigmund (1994), “Transitoriedade”, in *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Mem Martins, Publicações Europa-América: 194-197 [1916].
- Helder, Herberto (2009), *Lugar*, in *Ofício Cantante. Poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim: 125-182 [1962].
- Lawrence, D. H. (1993), *Apocalipse*, Lisboa, Hiena [1930].

Llansol, Maria Gabriela (1996), *Inquérito às Quatro Confidências. Diário III*, Lisboa, Relógio d'Água.

Tarkovsky, Andrei (1979), *Сталкер (Stalker)*, argumento de Andrei Tarkovsky, Arkadi e Boris Strugatski, a partir do romance de Arkadi e Boris Strugatski, *Piquenique na Borda do Caminho*; fotografia de Alexandre Knyazhinsky; com Alexandr Kaidanovsky, Alisa Frejndlikh, Anatoli Solonitsyn, Nikolai Grinko, Natasha Abramova; produção Mosfilm, União Soviética.



# Algumas notas para a salvação do mundo

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto - ILC

**Resumo:** Que mundo ou mundos temos em mente quando falamos de salvar o mundo? E a que espécie de salvamento podemos aspirar? Considerando que tanto uma percepção dualista da relação entre ser humano e natureza quanto a aceitação de uma condição de excepcionalidade do humano no plano ontológico dificultam o urgente reequilíbrio ecológico de que precisamos, procura-se cotejar algumas propostas para o recentramento do nosso lugar no mundo.

**Palavras-chave:** mundo, salvação, Antropoceno, Capitaloceno, respiração, inspiração

**Abstract:** What world or worlds do we have in mind when we talk about saving the world? And what kind of salvation can we hope for? The dualistic perception of the relationship between humankind and nature as well as the acceptance of an ontological exceptionality of the humankind make more difficult the struggle for an ecological balance. This article aims at articulating some proposals for the recentering of the human species' place in the world.

**Keywords:** world, salvation, Anthropocene, Capitalocene, breathing, inspiration

Tocam-se o fim e o princípio:

FIAT LUX outra vez.

Murilo Mendes

Ao dar início ao ciclo de Seminários da Salvação do Mundo, Pedro Eiras começou por sublinhar o carácter polissémico de palavras como *salvação* e *salvar*, que podem revestir-se de sentidos muito diversos, ou mesmo inconciliáveis. A título de exemplo,

lembrou as profundas diferenças que separam a ideia de salvar vidas da ideia de salvar almas, a primeira centrada na urgência, a segunda dirigida a um tempo fora do tempo. Naturalmente, seria possível constatar algo de muito semelhante também no que diz respeito à polissemia da palavra *mundo*. Em que mundo estamos a pensar quando falamos da salvação do mundo? Vivemos num mundo de mundos caracterizado por uma grande heterogeneidade e complexidade, pelo que talvez seja preciso começarmos por explicitar os mundos que cada um de nós tem em mente ao participar nestes seminários.

Pela minha parte, gostaria de partir da definição formulada por Eduardo Viveiros de Castro na notável conferência a que deu o título de “A revolução faz o bom tempo”, na qual entende por mundo “o conjunto aberto e variável dos outros entes pelos quais passa a humanidade de referência para poder voltar a si, para poder olhar para si” (2014: 6.10m).<sup>1</sup> No período em que vivemos, esse conjunto aberto e variável não pode ser isolado dos efeitos que sobre nós produz a idade geológica que tem vindo a ser designada por Antropoceno, e na qual, independentemente do momento em que lhe situemos a exacta origem (questão ainda polémica), a presença humana já interferiu no devir geológico do planeta de forma notória e apenas comparável com a de fenómenos tão extremos quanto o vulcanismo. Hoje, falarmos da salvação do mundo não pode ser muito diferente de falarmos do reequilíbrio ecológico de um planeta a que chamamos Terra, o qual passaria muito bem sem nome, provavelmente – e sem nós, humanos seres nomeadores de todas as coisas vivas e mortas, possíveis e impossíveis.

Sem nós, seres humanos, sem a relação que mantemos uns com os outros (nisto se incluindo os mortos que sobre nós fizeram impender desejos, escolhas, acertos, erros e desacertos) e com todos os outros entes, não faria sentido falar-se de mundo. Mas sem os outros seres, do maior ao menor, também não. A salvação do mundo é, pois, uma possibilidade que se coloca entre todos os seres à face da Terra, entre nós e as condições envolvidas na nossa existência relacional com todos os seres; ou melhor, entre nós e todas as condições da nossa existência relacional, passe o pleonasma pois em última análise não temos outra existência que não essa. É, aliás, esse o motivo pelo qual me foi difícil responder ao repto deste ciclo dedicado à salvação do mundo. Ver à nossa volta tantos sinais de uma aceleração, inexorável no sentido da destruição já não reversível – apenas minorável – do mundo em que vivemos não pode deixar de ser paralisante. Mesmo se um dos traços distintivos do nosso tempo é a aceleração. Mas dir-se-ia que estamos paralisados pela aceleração precisamente, pela cegueira que ela produz, com a ressalva de que os seres humanos não formam de modo algum uma categoria homogénea; e não estamos todos paralisados da mesma forma nem pelas mesmas razões. Fazem, por isso, todo o sentido as reservas colocadas por alguns ao termo Antropoceno, na medida em que este atribui uma amplitude antropológica geral aos efeitos de uma visão do mundo que, de facto, apenas uma parte da humanidade

agência de modo directo. Nesse sentido, o termo Capitaloceno, contraposto por Jason W. Moore (2016) e Donna Haraway (2012; ver também 2015: 263, nota 6), pode ser mais exacto, ao destacar desde logo aqueles que são os protagonistas activos do desequilíbrio ecológico em curso.

Acresce que, apesar de nada ter de negativo à partida, a própria ideia de salvação já demonstrou não ser isenta de perigo. Critérios religiosos e ideológicos de salvação (da alma, da pátria, de certos quadros de valores – de um determinado “mundo”, em suma) permitiram e continuam a permitir a perseguição, o assassínio em larga escala, o terrorismo, a tortura, o genocídio, a deportação e a “reeducação”, formas tremendas de devastação. Grandes certezas acerca da salvação do mundo: é preciso desconfiar do que nos podem trazer, sempre. A história demonstra à sociedade que é fácil transformarem-se em instrumentos de intolerância, perseguição e destruição.

\*

Só a um nível superficial poderá, então, o tema deste ciclo opor-se ao do ciclo anterior, dedicado ao fim do mundo. Em conjunto, os dois temas formam o verso e o reverso da mesma grande questão: a nossa sobrevivência e a de muitas outras espécies, os riscos que todos corremos actualmente devido ao grau de destruição que o desenvolvimento do capitalismo global infligiu e está a infligir ao equilíbrio ecológico do planeta. E o tempo é pouco porque a velocidade atingida pela Grande Aceleração que tem lugar desde meados do século XX capacitou-nos para uma eficácia tal na exploração de recursos finitos que, a continuarmos assim, estaremos condenados à extinção juntamente com muitas outras espécies. Lamentavelmente o impulso extractivista não parece refrável, e tudo leva a recear que o ritmo de amanhã seja ainda mais rápido que o de hoje.

\*

O que podemos fazer? Vivemos num mundo “agilizado”, “otimizado”, no qual todos os segundos contam. Somos lançados para a frente pelas circunstâncias do dia-a-dia e temos muito pouco tempo para avaliar as implicações dos passos que damos. Mas precisamos certamente de uma nova maneira de pensar e viver o tempo. De forma mais ou menos intuitiva, sentimos que há uma relação entre a ditadura exercida pela sobrevalorização do trabalho nas sociedades hiperindustrializadas e o desconforto existencial do nosso quotidiano, no qual, como mostrou Byung Chul-Han em *O Aroma do Tempo - Um ensaio filosófico sobre a arte da demora* (2016), o tempo sofre uma constante fragmentação, devido à ausência do ócio e da vida contemplativa, deixando-nos a vogar na ausência de sentido.

*E Se Parássemos de Sobreviver?* – perguntava André Barata, no seu *Pequeno livro para pensar e agir contra a ditadura do tempo* (2018). E essa é por certo uma pergunta a fazer em prol da salvação do (nosso) mundo. André Barata argumenta que

o gesto mais revolucionário dos nossos dias é o de “desacelerar, parar”, sustentando que precisamos, antes de mais, de tomar consciência do facto de a ética protestante ter criado condições para “uma moralização da poupança, da eficiência, da acumulação e da racionalidade instrumental, em que quase tudo é meio e quase nada é fim em si mesmo” (2018: 102). Em última análise, defende o filósofo – que neste ponto segue as conhecidas teses de Max Weber –, é na ética protestante que radicam os pressupostos tratados ao longo do seu livro como condicionantes do nosso modo de encarar “o trabalho, o rendimento, a política e a economia, a realização e a necessidade, o viver e o sobreviver” (*idem*: 103). Para André Barata, na esteira de Hartmut Rosa, a aceleração do tempo social liga-se à história da modernidade, ou seja, a actual “industrialização do próprio tempo” teve origem na industrialização humana e no tempo industrial (*idem*: 102).

André Barata recorda que, hoje, a aceleração do tempo vai-nos levando ao esquecimento das maneiras de parar, transformando-nos em eternos sobreviventes sem uma verdadeira vida. E argumenta que, para iludir a ausência de tempo pessoal, as nossas vivências transformam-se sistematicamente em *extimidade*. Barata cita neste ponto Serge Tisseron, que, em *L’Intimité surexposée* (2007), usou este termo lacaniano por oposição a *intimidade*. A quem não consegue desacelerar, a *extimidade* proporcionaria uma ilusão de sentido, se bem que um sentido em constante obsolescência, do qual emana um sentimento de pertença ao mundo que é experimentado em constante risco de perda (o exemplo são aqui obviamente as redes sociais) (cf. Barata 2018: 104-105), já que a *extimidade* exige a repetição constante da exterioridade, da manifestação do vivido, tantas vezes experimentado já à partida sob a forma de relato, registo antecipado e representação antecipada: de desajuste no tempo, em suma. A *extimidade* seria, então, uma condição de exterioridade do sujeito relativamente ao seu próprio mundo, um viver narcisicamente, diferidamente, sob a forma de imagem multiplicada, ou reflexo.

\*

Há algo de irrespirável nesta experiência do tempo que as imagens da *extimidade* lançam inexoravelmente para diante. É uma experiência precária, que se resume em pura exterioridade, sem intimidade que a sustente. E é por isso de um modo contrapontístico que passarei a lembrar a leitura do nosso estar-no-mundo sob a perspectiva da *imersão*, tal como é formulada por Emanuelle Coccia em *A Vida das Plantas* (2013). Coccia descreve a sua filosofia como uma metafísica dos fluidos, e a tese central deste livro assenta na constatação biológica de que “[n]unca poderemos ficar materialmente separados da matéria do mundo”, porquanto “todo o ser vivo se constrói a partir dessa mesma matéria que desenha as montanhas e as nuvens. A imersão é uma coincidência material que começa sob a nossa pele”, lembra Coccia, e continua: “Ser-no-mundo significa, necessariamente, *fazer mundo: qualquer actividade dos*

vivos é um acto de design na carne viva do mundo” (*idem*: 68). Assim, “[a] imersão é uma relação mais profunda do que a acção e a consciência – ela situa-se aquém tanto da práxis como do pensamento” (*ibid.*). E daí a noção que propõe, de “metafísica dos fluidos”. “O mundo”, afirma Coccia, “não é uma entidade autónoma e independente da vida, é a natureza fluida de todo o meio: clima, atmosfera. (...) Não é um espaço: é um corpo subtil, transparente, mal percebido pelo toque e pela vista” (*idem*: 77). Ou seja, o mundo é a atmosfera, literalmente; e também é *uma* atmosfera, quer dizer, também é *aquela* mundo em que estamos imersos. O que respiramos e o que nos respira:

A respiração não se limita à actividade do vivo: ela define igualmente, e sobretudo, a consistência do mundo. O espaço que ela traça coincide com os limites do mundo de que podemos ter experiência. Chegamos onde chega a nossa respiração. Inversamente, um mundo sem respiração não seria mais do que um amontoado confuso de objectos em decomposição. (*idem*: 87)

Daí a conclusão de Coccia: “O mundo é respiração e tudo o que nele existe, existe como tal. A existência do mundo não é um facto de ordem lógica: é uma questão pneumatólógica” (*ibidem*). Ou, dito de outro modo: “A atmosfera não é alguma coisa que tenha vindo juntar-se ao mundo: ela é o mundo enquanto realidade da mistura no interior da qual tudo respira” (*idem*: 95). É nessa medida que poderemos entender a atmosfera em que vivemos mergulhados também como “um facto cultural” (*idem*: 97). Dito de outro modo ainda: “O mundo não é um lugar: é o estado de imersão de todas as coisas em todas as outras coisas, a mistura que derruba instantaneamente a relação de inerência topológica” (*idem*: 99). Fluidos, influências, afluições: “relações – ligações”, como bem viu Mallarmé ao reflectir sobre as homologias entre o discurso poético e o mundo (Mallarmé *apud* Scherer 1977: 43).

\*

Eduardo Viveiros de Castro também põe em causa a relação opositiva expressa no par natureza/cultura ao propor a noção de perspectivismo indígena para descrever a relação entre humanos e extra-humanos no pensamento ameríndio. E mostra que, nas culturas ameríndias, “os animais são gente”, ou foram gente, “no seu departamento”, tal como podem ser gente as pedras, as montanhas. Para Viveiros de Castro, esta espécie singular de antropomorfismo contrapõe-se ao antropocentrismo, isto é, ao entendimento do ser humano como “estado de excepção ontológico”, e tem muito a ensinar-nos por causa disso mesmo:

O mandato da antropologia é dissolver o homem, já dizia Lévi-Strauss. “Dissolver o homem” não é afirmar que o homem não existe, mas que o homem enquanto estado de excepção ontológico não existe, ele é uma ilegitimidade cósmica ambulante. É preciso

aprender a existir como se esse homem não existisse, pois o risco que corremos hoje é de deixar de existir empiricamente e ponto. Nós estamos nos suicidando como espécie. Na medida em que ela mostra a existência de outras formas de existir como ser humano, a antropologia permite perceber que o caminho que os ocidentais estão seguindo não é [o] único possível. E que portanto, há esperança; se não no futuro, há esperança no passado. O que já é alguma coisa... (Castro 2014: 162)

Ora, compreender que o nosso mundo se define pela condição imersiva de que fala Coccia equivale a pôr em causa o estado de exceção ontológico denunciado por Viveiros de Castro; e supõe que amplamente (e não apenas excepcionalmente, singularmente) tomemos consciência de quanto “a respiração define a consciência do mundo”, na medida em que todos, sem exceção, somos seres cooperativos, dependentes de muitos outros, humanos e não-humanos: essa é a atmosfera em que estamos imersos, é esse o ar que respiramos. E a respiração tem uma particularidade: requer um ritmo. Fora do qual ninguém sobrevive. E aqui, a poesia, com as suas muitas narrativas do que é a inspiração, talvez possa ajudar no entendimento desta tarefa que nos envolve a todos: salvar o mundo, isto é, quebrar o processo de destruição a que chegámos, parar a tempo, reduzir a aceleração do tempo em que temos vindo a viver.

\*

Dêmos então um passo atrás para recordar Paris em meados do século XIX. A relação ambivalente da poesia de Charles Baudelaire com a cidade pode revelar-se aqui sintomática, pois, como bem viu Walter Benjamin, Baudelaire teve uma percepção muito clara de que o capitalismo, com a sua lógica de acumulação, tinha vindo alterar definitivamente a nossa relação com a natureza. Por isso, o fascínio de Baudelaire pela cidade de Paris atinha-se aos que permaneciam nas margens de um progresso que, a vários títulos, o poeta adivinhava problemático. “Farol obscuro” – eis como Baudelaire descreveu o progresso técnico que fazia o orgulho dos seus contemporâneos (1976: 580). Do mesmo lado anti-burguês da experiência cidadina, Baudelaire unia o apache, os cães vadios e o poeta, isto é, aqueles que deixariam de ter lugar no mundo nascente – por muito que esse mundo também o fascinasse (e a beleza cosmopolita, requintadamente artificializada, fascinava-o em absoluto, como sabemos). Por isso, o olhar alegorista de Baudelaire perscruta uma ausência em tudo quanto vê. Walter Benjamin chamou a atenção para a importância das velhas torres sineiras na cidade descrita por Baudelaire, explicando que elas marcam o que resta de um mundo humano integrado na natureza. Em Portugal, Fernando Pessoa surpreendeu, pelo olhar de Alberto Caeiro, exactamente a mesma nostalgia num coetâneo de Baudelaire, Cesário Verde. Por certo um dos maiores leitores que o autor de *As Flores do Mal* alguma vez teve.

Ao entardecer, debruçado pela janela,  
E sabendo de soslaio que há campos em frente,  
Leio até me arderem os olhos  
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês  
Que andava preso em liberdade pela cidade.  
Mas o modo como olhava para as casas,  
E o modo como reparava nas ruas,  
E a maneira como dava pelas pessoas,  
É o de quem olha para árvores,  
E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando  
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...

Por isso ele tinha aquela grande tristeza  
Que ele nunca disse bem que tinha,  
Mas andava na cidade como quem anda no campo  
E triste como esmagar flores em livros  
E pôr plantas em jarros... (Pessoa 2001: 26)

“Aquela grande tristeza” que Caeiro reconhece em Cesário, o cantor de uma Lisboa que não hesitara em descrever, em carta ao *Jornal de Viagens*, como “um cadáver de cidade” (1880: 27), não andarão por certo longe da nostalgia alegorista que Benjamin surpreendeu na escrita de Baudelaire, mais concretamente na pessoa do *flâneur* e na sua condição de mercadoria que ainda não se reconhece enquanto tal, ou seja, na sua condição de recém-chegado actor a uma sociedade gerida pela lógica do capital:

Pergunte-se a qualquer bom Francês que todos os dias lê, na sua loja, o jornal o que entende ele por progresso, e responderá que é o vapor, a electricidade e a iluminação a gás, esses milagres desconhecidos dos Romanos, acrescentando que tais descobertas inteiramente testemunham a nossa superioridade sobre os antigos; tal é a densidade das trevas nesse cérebro infeliz, e tal é o modo como as coisas de ordem material e espiritual aí se encontram bizarramente confundidas! (Baudelaire 1976: 580; trad. minha)

Esta “superioridade” técnica (cujas vantagens não se pretende aqui minimizar) merece a Baudelaire um desdém que poderíamos aproximar das críticas que, na actualidade, Davi Kopenawa, reconhecido activista e xamã yanomami, tem dirigido aos Brancos, aqueles que designa por Povo da Mercadoria. No prefácio da edição brasileira do livro que, a pedido de Kopenawa, o antropólogo Bruce Albert extraiu de muitas horas de conversa entre os dois, Viveiros de Castro faz o ponto da situação que vivemos a nível mundial, e sintetiza o ponto de vista yanomami:

Neste momento, assistimos a uma mudança do equilíbrio termodinâmico global sem precedentes nos últimos 11 mil anos da história do planeta, e, associada a ela, a uma inquietação geopolítica inédita na história humana – se não em intensidade (ainda), certamente em extensão, na medida em que ela afeta literalmente ‘todo (o) mundo’. Neste momento, portanto, nada mais apropriado que venha dos cafundós do mundo, dessa Amazônia indígena que ainda vai resistindo, mesmo combatida, a sucessivos assaltos; que venha, então, dos Yanomami, uma mensagem, uma profecia, um recado da mata alertando para a traição que estamos cometendo contra nossos conterrâneos – nossos co-terranos, nossos co-viventes –, assim como contra as próximas gerações humanas; contra nós mesmos, portanto. O que lemos em *A queda do céu* é a primeira tentativa sistemática de “antropologia simétrica”, ou “contra-anthropologia”, do Antropoceno, a época geológica atual que, na opinião crescentemente consensual dos especialistas, sucedeu ao Holoceno, e na qual os efeitos da atividade humana – entenda-se, a economia industrial baseada na energia fóssil e no consumo exponencialmente crescente de espaço, tempo e matérias-primas – adquiriram a dimensão de uma força física dominante no planeta, a par do vulcanismo e dos movimentos tectônicos. Ao mesmo tempo uma explicação do mundo segundo outra cosmologia e uma caracterização dos Brancos segundo outra antropologia (uma contra-anthropologia), *A queda do céu* entrelaça esses dois fios expositivos para chegar à conclusão de uma iminência da destruição do mundo, levada a cabo pela civilização que se julga a delícia do gênero humano – essa gente que, liberta de toda ‘superstição retrógrada’ e de todo ‘animismo primitivo’, só jura pela santíssima trindade do Estado, do Mercado e da Ciência, respectivamente o Pai, o Filho e o Espírito Santo da teologia modernista. (Castro 2015: 23-24)

Para Davi Kopenawa, representante de um povo dizimado por sucessivas epidemias propagadas por missionários em empresas “salvadoras”, um povo cada vez mais açoitado por garimpeiros, os Brancos são o Povo da Mercadoria, os Comedores de Terra, esventradores de montanhas em busca do ouro, apaixonados por coisas, como se essas coisas fossem a sua namorada. E este é um olhar de fora, descentrado relativamente à lógica do capital, a merecer a nossa atenção.

Voltando à poesia, parece haver uma relação a observar entre o desconforto expresso por Baudelaire no momento em que o capitalismo se prepara para ganhar força e as descrições que encontramos quase cem anos depois, quando a Grande Aceleração que vivemos agora já se fazia anunciar. Embora divididos entre sentimentos ambivalentes, os modernistas (alguns modernistas) foram os grandes entusiastas dessa beleza outra que a cidade indiscutivelmente nos proporciona. Mas, em 1976, numa obra colectiva que precisamente denunciava a transformação dos bens culturais em mercadorias, Joaquim Manuel Magalhães fazia esta constatação ambivalente: “Poucas vezes a beleza terá sido tanta / como nos lustros pretos dos sacos de lixo / à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida / nas mais pequenas

horas da noite em Londres” (1976: s.p.). Essa beleza amarga, cujo brilho envolve os rejeitados, os tecidos contaminados por doenças, “tem um valor transformador do corpo / que o mata para esta vida”, conclui o poema, numa descrição que actualiza as palavras de Benjamin acerca da cidade de Baudelaire. E o poema de Joaquim Manuel Magalhães é absolutamente claro: o fascínio que exerce sobre nós a experiência urbana, com as suas formas artificiais de beleza contaminada pelo lixo que não conseguimos gerir, tem algo de mortífero que também precisamos de saber ver.

\*

Enquanto leitor de Charles Baudelaire, Walter Benjamin observara que “no tipo ilustre do poeta, transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire”:

“Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e coleccionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaun da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avarento com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objectos úteis ou agradáveis”. Esta descrição é apenas uma metáfora ampliada do trabalho do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta - a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos. (Benjamin 2006: 81)

Este olhar que incide sobre o fragmento constitui-se como a resposta possível à desagregação de um entendimento romântico da poesia, no qual inspiração e respiração deveriam coincidir no ritmo verbal enquanto ritmo da natureza, como podemos ver teorizado em Hölderlin e Schelling. Como imersão, portanto. Como superação da relação opositiva entre arte e natureza. Em *The Theory of Inspiration*, Timothy Clark sintetiza de forma sugestiva o modo como, para Schelling, o artista objectiva na sua criação algo que o transcende e o unifica com o absoluto, já que é guiado “por um poder que o separa dos outros homens e o impele a dizer ou descrever coisas que não entende inteiramente, e cujo significado é infinito” (Schelling *apud* Clark 1997: 126). Por isso, o sentido da obra de arte nunca poderia ser inteiramente redutível a *um* sentido, dado que nele emergiria uma realidade transcendental, uma possibilidade de absoluto que excederia os limites da subjectividade. Hölderlin resumiu o desamparo do poeta enquanto subjectividade exposta à perda de limites decorrente da experiência de uma unidade infinita, ao reconhecer de maneira lapidar: “do mesmo modo que se cai para baixo, também se pode cair para cima” (Hölderlin *apud* Clark: 123).

Hoje talvez devêssemos aprender a cair com o mesmo *entusiasmo*, mas no preciso lugar onde estamos - chamemos-lhe mundo, Terra, lugar de imersão total, este

que levamos dentro e fora de nós como o ar que respiramos -, deveríamos saber cair no exacto lugar onde estamos com o mesmo entusiasmo com que Hölderlin falou na possibilidade de se cair para cima. Ana Luísa Amaral disse isto mesmo de uma forma magnífica num dos ensaios de *Arder a Palavra e outros incêndios*:

O corpo não tem limites. Somos nós que a ele os impomos. Imaginamos que há no corpo linhas que o delimitam, mas, de facto, tal como tudo que existe no universo, o corpo é tangente a tudo e não existe num vácuo. As linhas do meu corpo são linhas imaginárias, porque o meu corpo se funde com o ar, invisível somente, mas matéria, assim como o meu corpo. Como o corpo do outro, ao meu lado. Assim poderão sempre os corpos tocar-se. No corpo paralelo ao biológico, inscreve-se a cultura e as suas formas simbólicas, ou seja, a arte e a poesia. (2017: 34)

É por esta ausência de limites que nos perderemos se não nos apercebermos dela a tempo e continuarmos a colocar arrogantemente o humano em condição de excepção no plano ontológico. Mas também é por ela que nos podemos salvar. E aqui, voltaria às propostas de André Barata, lembrando que quando este diz que o mais revolucionário talvez seja parar também chama a atenção para o facto de estarmos num tempo em que não podemos nem recuar nem avançar. Ou seja, se, por um lado, precisamos de recusar a fuga para frente (o mergulho suicidário na produção, justificado por uma espécie de fé cega na tecnologia, que tudo resolverá), por outro lado, também precisamos de recusar a ideia de que, para fugirmos à tirania do tempo acelerado, seria necessário suspender a produção e a tecnologia. “Parar não pode representar nem recuar nem avançar”, sustenta André Barata (2018: 107). De que se trata então? O seu livro ajuda-nos a identificar diferentes instâncias de dominação que concorrem para uma “concepção hegemónica do tempo” (*idem*: 108) que pode ser recusada nos nossos gestos do dia-a-dia, no trabalho, na vida. Em suma, trata-se de rever o uso que fazemos do tempo, ou melhor os usos que o tempo tem feito de nós, como André Barata bem sugere.

\*

Para concluir, se bem que muito provisoriamente.

Quando Viveiros de Castro considera que os Yanomami são o futuro - e não o passado, como defendem aqueles que os querem “salvar” deles mesmos - dá-nos uma imagem para isto. Independentemente de todas as condições com que possamos argumentar, nós, seres humanos, não configuramos uma excepção ontológica, e menos ainda biológica; a nossa especificidade reflexiva não nos liberta da condição biológica partilhada que Emanuelle Coccia procura explicitar recorrendo à noção de imanência:

A imanência não é mais a relação entre uma coisa e o mundo, ela é antes a relação que liga as coisas entre elas. É esta mesma relação que constitui o mundo. (...)

O facto de estar contido em alguma coisa coexiste com o facto de conter essa mesma coisa. (...) Essa identidade não é lógica, mas antes topológica e dinâmica. (2013: 104)

Eis, então, algumas sugestões para uma reflexão que supõe uma política, uma ética e uma poética. Os românticos, que captaram *ab ovo* aquele dissídio essencial entre cultura e capitalismo que o capitalismo iria neutralizar pela transformação da cultura em mercadoria, elaboraram-nas escrupulosamente. Talvez possamos olhar de novo para o que escreveram e repensar a ideia de inspiração no que ela tem de proximidade a esta condição de “ser o que respiramos” de que fala Coccia, a esta condição de imanência que ao mesmo tempo nos excede e nos inclui. Talvez este seja um caminho para nos refazermos de há tantos anos nos querermos modernos.

## Notas

\* Rosa Maria Martelo é professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto onde lecciona Literatura Portuguesa e Estudos Interartes. Tem privilegiado o estudo de poesia e poéticas modernas e contemporâneas. Enquanto investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa interessam-lhe as ideias da imagem, particularmente os diálogos da poesia com as artes visuais e audiovisuais. Publicou alguns livros de poesia. Entre os mais recentes livros de ensaio contam-se *O Cinema da Poesia* (2ª ed. 2017) e *Os Nomes da Obra - Herberto Helder ou o Poema Contínuo* (2016). Co-organizou a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010) e organizou a *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa* (2020). Co-dirige a revista *Elyra* ([www.elyra.org](http://www.elyra.org)).

<sup>1</sup> Conferência proferida no âmbito do Colóquio Internacional *Os Mil Nomes de Gaia - do Antropoceno à Idade da Terra*, organizado por Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski no Rio de Janeiro entre 15 e 19 de setembro de 2014: <[www.youtube.com/watch?v=CjbUij06rmE&t=27s](https://www.youtube.com/watch?v=CjbUij06rmE&t=27s)> (consultada em 21 de Março de 2021).

## Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (2017), *Arder a Palavra e outros incêndios*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Barata, André (2018), *E se Parássemos de Sobreviver? Pequeno livro para pensar e agir contra a ditadura do tempo*, Lisboa, Documenta.
- Baudelaire, Charles (1976), “Exposition universelle (1855)”, *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, ed. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Castro, Eduardo Viveiros (2015), “Prefácio - o recado da mata”, in Kopenawa, Davi e Bruce Albert (2015), *A Queda do Céu, Palavras de um xamã yanomami*, trad. Beatriz Perrone-Moisés, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 11-43.
- Clark, Timothy (1997), *The Theory of Inspiration - Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and post-Romantic writing*, Manchester e Nova Iorque, Manchester University Press.
- Coccia, Emmanuelle (2019), *A Vida das Plantas - Uma metafísica da mistura* [2013], trad. Jorge Leandro Rosa, Lisboa, Fundação Carmona e Costa / Documenta.
- Haraway, Donna (2015), “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene”, *Environmental Humanities*, vol. 6, pp. 159-165.
- Kopenawa, Davi e Bruce Albert (2015), *A Queda do Céu, Palavras de Um Xamã Yanomami*, trad. Beatriz Perrone-Moisés, São Paulo, Companhia das Letras.
- Magalhães, Joaquim Manuel *et alii* (1976), [Cartucho], Lisboa, ed. autores.
- Pessoa, Fernando (2001), *Poesia* [de Alberto Caeiro], edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Scherer, Jacques (1977), *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- Verde, Cesário (1880), [Nota sobre *O Sentimento dum Ocidental*] in *Boletim do Centenário* nº 2, Porto, Empresa do *Jornal de Viagens*, Maio, p. 27.

# Manoel de Barros e a poética do *rewind*

Patrícia Lino

University of California, Los Angeles (UCLA) - ILC

**Resumo:** A série de microuniversos verbais que Manoel de Barros constrói, com mais evidência a partir de *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1960), expõe as limitações da língua e da cosmologia colonizadoras em terras ameríndias. A elaboração contínua destes novos universos é, além disso, uma resposta direta à anulação dos universos *selvagens* e indígenas pelo processo de colonização europeu. A palavra poética atemporal de Manoel, que premeia uma visão anárquica entre humanos, animais, mundo vegetal e que existe num espaço *original* e intocado, modelada a partir da linguagem colonial imposta e da perda irrecuperável do passado, manifesta-se através da pluralidade das expressões (alfabética, visual e performática), do humor e da insuficiência do próprio alfabeto latino. Ao narrar vários inícios do mundo, Manoel não só põe em causa a narrativa ocidental evolucionista, como nivela a importância e validade das versões cosmogónicas e cosmológicas, plurais e infinitas, num espaço onde nenhuma delas é superior às restantes. O regresso a esta pluralidade de inícios materializa-se no interesse de Manoel pelo desenho e no modo peculiar como usa e reinventa as funções do rodapé da página.

**Palavras-chave:** Manoel de Barros, poesia adâmica, pós-colonialismo, microcosmogonias, desenho, rodapé

**Abstract:** In order to contest the superiority of the colonizer's language and cosmovision, Manoel de Barros builds, especially starting from *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1960), a series of micro-cosmogonies or micro-universes. The contiguous elaboration of these universes represents, I argue, a direct response to the erasure by European colonization of *wild*, unextracted, Amerindian universes. Manoel's timeless poetic word portrays an anarchic vision of humans, animals, vegetal world that exists in an original, untouched, and imaginary space. This space, however, is modeled on an imposed colonial language built or premised on the irrecoverable loss of the past and is manifested through the plurality of mediums of expression (alphabetical, visual, and performative), as well as recourse to humor, and a confrontation with the insufficiency of Latin alphabet. The narration imparted by Manoel

of several vestiges of the world not only challenges the Western account of logocentric knowledge, but also invites the reader to understand that no one cosmogonic and cosmologic rendition is truer or more valid than any of the others. The return to this plurality of beginnings materializes itself in Manoel's interest for drawing as well as in the way Manoel explores and reinvents the use of footnotes on the page.

**Keywords:** Manoel de Barros, adamic poetry, postcolonialism, microcosmogonies, drawing, footnotes

Para nós índio, para nós índio caiuí, a palavra é sagrada. Só que, para o não índio, não é; você tem que ser no papel – acreditam no papel.

*Índio Cidadão?*, documentário de Rodrigo Siqueira

O menino experimental ateia fogo ao santuário  
para testar a competência dos bombeiros

Murilo Mendes, O Menino Experimental

### Como responder, então, à violência do nome?

Se regressarmos às passagens de Claude Lévi-Strauss sobre as(os) Nambiquara<sup>1</sup> e, mais especificamente, à descrição dos primeiros exercícios de escrita executados pelas(os) Nambiquara, reduzidos por Lévi-Strauss a “quelques pointillés ou zigzags” (1955: 349), concluiremos que, essencialmente porque a definição de *escrita* do antropólogo francês se baseava na superioridade do discurso escrito sobre o falado ou o cantado, a imposição do alfabeto latino no mundo das(os) Nambiquara parece, além de necessária, mais do que justificável.

O resto da passagem é, no mínimo, invulgar. Em poucas páginas, os Nambiquara (que desconheciam o alfabeto) passam, com certa facilidade, a escrever graças à intervenção dos Europeus e ao interesse do cacique (“Seul, sans doute, il avait compris la fonction de l'écriture”, 1955: 350). As palavras de Lévi-Strauss são tão breves quanto difusas: não nos dão detalhes nem explicações sobre esta súbita e inquietante mudança, e é Jacques Derrida quem primeiro repara neste salto abrupto entre duas formas totalmente distintas de conhecimento – do zigzag *ilógico* à *lógica* do alfabeto latino (1967: 161-162). A completa omissão do que precede e acompanha a aprendizagem do alfabeto latino sugere a brutalidade que vínhamos, pouco a pouco, antecipando, pois

quais e quantas formas de violência terão levado as(os) Nambiquara a adotar o alfabeto latino? Quão hostil pode ser a imposição do(s) nome(s) da(s) coisa(s) no mundo, no Outro e no mundo do Outro?

A pergunta levanta várias outras.

Como expandir as limitações do alfabeto escrito latino através do próprio alfabeto escrito latino? Como se conta a história da mímica e dos gestos, da mão que rabiscava zigzags?<sup>2</sup> O que significa salvar o mundo? Que mundo, exatamente? Como se salva o mundo daquelas e daqueles a quem o próprio conceito de mundo foi negado? E como se constrói um mundo por dentro da sua própria negação?

A interrogação, *nossa*, não das(os) ameríndias(os) – *como responder, então, à violência do nome?* –, parece sustentar alguns dos projetos poéticos mais significativos do século XX brasileiro: considerando a hostilidade do processo de colonização, o poema pode, como veículo linguístico e imaginativo, reinventar um espaço pré- e anticolonial, alternativo à História oficial?

Acredito que, em primeiro lugar, é fundamental

- 1) entender a dimensão espiritual, comunitária e geracional dos rituais antropofágicos praticados pelas(os) Tupinambá.
- 2) entender, além disso, a dimensão *original*, identitária e performática do conceito oswaldiano de *antropofagia cultural* e, por extensão, de um conceito muito particular de infância (uma comunidade *infantil* que fala e performa significados com o corpo e empodera uma língua apenas falada comendo e digerindo a escrita alfabética do colonizador).<sup>3</sup>
- 3) considerar os projetos poéticos ou artísticos mais recentes que insistem em voltar ao zigzag de expressões pré-históricas e que o fazem num contexto literário desbravado pelo movimento antropófago.

De resto, as inúmeras menções de Mário de Andrade à *fala brasileira* no começo do século,<sup>4</sup> o *macaquear* a que ironicamente Manuel Bandeira fez referência<sup>5</sup> e uma parte considerável das teorias pós-coloniais anunciam-no e repetem-no: a mimetização ou apropriação criativa do código linguístico do colonizador, o que impôs ou impõe, vêm corroborar a existência e a validade do rabisco e das(os) que rabiscavam.<sup>6</sup>

## O poema selvagem

Entre as(os) que problematizaram, no espaço do poema, o regresso a uma língua adâmica ou ao espaço anterior à língua adâmica, Manoel de Barros (Cuiabá, 1916 – Campo Grande, 2014) parece-me o mais intrigante e consistente:

Escrevo o idioleto manoelês arcaico.<sup>1</sup>

*<sup>1</sup> Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés. (2010: 346)*

“Arcaico” deriva efetivamente de *archaikos* (ἀρχαϊκός), “arcaico”, mas a raiz de estômago (*stóma*, “boca”, *stómakhos*, στόμαχος) não precede nem pode preceder “estômago”. Esperamos coerência de um exercício poético anacrónico, procurando um sentido coletivo para um exercício individual, o “idiolecto manelês arcaico”, e falhamos redondamente a interpretação.

Ler é um constante *estar prestes a*.

A manipulação, apropriação ou recriação da língua portuguesa, ou o “entortamento da linguagem” (Citelli 2009: 128), que perpassa grande parte dos seus 24 volumes de poesia e prosa, assenta na ideia do poema como um lugar pré-histórico genésico. O *desvio* que introduz, de modo propositado, o erro e sustenta, além disso, a comicidade da passagem existe num espaço fictício, tão simulado e irreal como a pluralidade do regresso aos igualmente plurais microuniversos.

Importa, de facto, destacar a regularidade com que Manoel se propõe descrever um espaço incipiente, a ponto de isso fazer dele o autor brasileiro com o maior número de micro-cosmologias. “Prefácio” (1991), a parte XI de “Mundo pequeno” (1993) ou a parte 10 de “Biografia do orvalho” (1998) são apenas alguns exemplos da sua inventividade cosmogónica.

A invenção da origem corresponde à invenção da(s) origem(ns), porque a *origem*, insuficiente e inviável, deve forçosamente multiplicar-se. Adapta-se, na verdade, às várias narrações do mesmo início, como Barros sugere em “Prefácio”: “foram feitas (todas as coisas) - / sem nome” (2010: 296). Escreve ainda, em “Mundo pequeno”, que “o mundo não foi feito em alfabeto” (2010: 329). Em “Biografia do orvalho”, à semelhança dos dois poemas anteriores, as palavras vieram depois da criação, com a “ordem das coisas” (2010: 381). Existem também versões diferentes para um episódio em particular: em “Prefácio”, surgiram primeiro a “harpa e a fêmea em pé”; em “Mundo Pequeno” foram “a árvore” e as “lagartixas”, seguidas de “um homem na beira do rio”. E, por fim, em “Biografia do orvalho”, uma das primeiras espécies foi a dos “urubus”.

Ao enumerar e descrever invariavelmente estes mundos, Manoel lembra-nos dos inícios que poderiam *ter sido*: não sabemos se existiram realmente ou não porque, quer uns quer outros, reais ou imaginários, foram dizimados pelo mundo *racional*. A diversidade e a invenção narrativas questionam a oficialidade coletiva da própria estrutura da *História Universal* ou do que é a definição, tão precipitada quanto redutora, da “humanidade”:

Como é que, ao longo dos últimos 2 mil ou 3 mil anos, nós construímos a ideia de humanidade? Será que ela não está na base de muitas das escolhas erradas que fizemos, justificando o uso da violência?

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. (Krenak 2019: 7-8)

Irremediavelmente *obscurecido*, o poema, resultado do “desconhecimento”<sup>7</sup> e da diversidade cosmogônica, narrativa e social, inclina-se, ao mesmo tempo, para os objetos (ou “desobjetos”) que, do ponto de vista capitalista, são inúteis e obsoletos. Avesso à ideia de *universalidade*, à sociedade do consumo e à dinâmica mercadológica, ele, anterior à história e ao papel, surge da terra e forma-se com a terra. Do lado contrário, “[n]o mundo sem terra, tudo ou é produto, ou é consumo, ou é produção” (Leão 2000: 13).

A dimensão *terrena* do poema refuta humoristicamente a dinâmica hostil e exploratória da prática colonial e imperialista, e contém, como um recipiente de objetos escusáveis, o que o desenvolvimento industrial, lucrativo e tecnológico dispensa e larga no chão. O chão materializa, em simultâneo, começo e fim, nascimento e morte,<sup>8</sup> e o poema instrumentaliza o seu caráter transformador. Todas as coisas podem *vir-a-ser*, independentemente da sua utilidade no contexto da execução e da produtividade.

Todas as coisas cujos valores podem ser  
disputados no cuspe à distância  
servem para poesia  
[...]

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma  
e que você não pode vender no mercado  
como, por exemplo, o coração verde  
dos pássaros,  
serve para poesia

Tudo aquilo que a nossa  
civilização rejeita, pisa e mija em cima,  
serve para poesia  
[...]

O que é bom para o lixo é bom para a poesia  
(2010: 153-155)

Manoel exige-nos, resignificando o jogo entre palavra e realidade, o desmantelamento da percepção eurocêntrica com que operamos (“As coisas não querem mais ser vistas por pessoas / razoáveis”, 2010: 310) e põe também em causa a facilidade com que dizemos *humanidade, mundo, salvação*.

Além disso, o que no poema diz respeito à ocupação do “humano” pelo “não humano” e à propositada mescla anárquica entre ambos pode muito bem ilustrar, de modo criativo, o enunciado do perspectivismo ameríndio e a conhecida expressão “pensamento selvagem” teorizadas por Viveiros de Castro.

Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa  
Ele me rã  
Ele me árvore.  
(2010: 323)

O perspectivismo ameríndio que, como explica Viveiros de Castro, assenta, num primeiro momento, no ritual antropofágico (comer o corpo inimigo e assumir a sua perspectiva e a dos seus antepassados), expande-se até definir uma cosmologia contrária à da sociedade progressista: “A premissa presente nos mitos indígenas é: os animais eram humanos e deixaram de sê-lo, a humanidade é o fundo comum da humanidade e da animalidade” (Viveiros de Castro 2013: 17; trad. minha). A proposição, estritamente ligada à “qualidade perspectiva”, explorada por Kaj Arhem (1993), não só contesta a postura universalista das sociedades ocidentais, como anula a ideia de superioridade do “humano” sobre os “humanos”, os “não humanos” e, conseqüentemente, da opressão exercida pelo “humano” sobre os “humanos e os “não humanos”.

Manoel transporta este raciocínio para o lugar do poema. O supracitado “Mundo pequeno”, d’*O Livro das Ignorâncias* (1993), marca o desmoronamento sintático do mundo ocidental. O agora “humano” – rio, coisa, rã, árvore –, que, em Manoel, se alarga até um imaginário vegetal mato-grossense, preenche os lugares sintáticos do sujeito e do verbo e quebra subtilmente a organicidade da estrutura SVO (sujeito-verbo-objeto). A reorganização ou completa desorganização sintática antecipa a caotização da hierarquia antropocêntrica e do menu ideológico segundo os quais o “humano” evolucionista se exprime e atua no mundo. Este processo de caotização conduz, igualmente, a um exercício de comunidade. “Humano”, “rio”, “coisa”, “rã”, “árvore” são *humanos* e existem no mesmo espaço *inconstante*,<sup>9</sup> transformador e dialogante. São, além do mais, *selvagens*,

Não era mais a denúncia das palavras que me  
importava mas a parte selvagem delas, os seus  
refolhos, as suas entraduras.  
(2010: 332)

onde, parafraseando Viveiros de Castro, *selvagem* não diz respeito às palavras dos selvagens, mas à palavra em estado selvagem. O poema, que não se faz para falar *sobre*, mas *com* a palavra selvagem, contrário à capitalização do pensamento, é o poema “em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado” (Cantarino & Cunha 2009).

**Três exercícios de desenho: O Guardador de Águas (1989), “Cadernos de apontamentos” (1991), *Escritos em Verbal de Ave* (2011)**

A diversidade narrativa, que é antes de mais uma abordagem individual da estrutura da *História Universal*, minimiza a versão excludente que surgiu, com intenções de organizar a vida e os seres, depois do verbo (da *euêtheia*, da primeira das cinco ou quatro idades, de Tepeu e Gucumatz, de Yamandu, da grande pedra do povo das cinzas,<sup>10</sup> da *língua poética* de Giambattista Vico ou da Torre de Babel):

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo  
(Barros 2010: 309)

O regresso poético ao *descomeço* ou à origem de uma linguagem que se formou a partir da apropriação engenhosa da língua imposta estende-se, desde a publicação de *Compêndio para Uso dos Pássaros* em 1960, a praticamente toda a obra de Manoel. O que significa que, em primeiro lugar, a infância da linguagem não é apenas a base de dois ou mais poemas, mas o que sustenta um projeto poético absolutamente novo – porém, modernista e *antropófago* –, e que, em segundo lugar, o poema corresponde à elaboração de algo mais eficiente do que a própria e impraticável solução – chegar ao espaço primário do rabisco. O poema, esse zigzag deformado e resistente, tão entortado, menos inocente e certamente mais crítico do que o rabisco original, cumpre o gesto prístino e primitivo da criança, “menino experimental” ou “impossível”.<sup>11</sup> E caminha, portanto, para trás:

– Imagens são palavras que nos faltaram.  
– Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.  
– Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.  
(Barros 2010: 271)

Os desenhos rupestres que Manoel faz sob o olhar da tradição logocêntrica da poesia estendem na prática, e mais arrojadamente, o caráter visual que descreve grande parte dos seus trabalhos, percorrendo-os em estreita relação com a representação, muitas vezes humorística, das coisas *desimportantes* e ínfimas.<sup>12</sup>

O primeiro conjunto de desenhos, publicado em 1989, e incluído n’*O Guardador de Águas*, não só expande a dimensão visual dos trabalhos de Manoel até então, como aparece vinculado ao cunho interdisciplinar de livros anteriores, como *Feuilles de Route* (1924) de Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral, *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) de Oswald de Andrade, *O Mundo do Menino Impossível* (1927) de Jorge de Lima e, mais indiretamente, *Pathé-Baby* (1926) de Antônio de Alcântara Machado e Paim, *Da Morte. Odes mínimas* (1980) de Hilda Hilst, *Cadernos de Desenho* (1980) de Ana Cristina César, *Cocktails* (1984) de Luís Aranha ou certas experiências visuais, dispersas por vários livros, de Waly Salomão, Nicolas Behr ou de um artista como Leonilson.

Cada um dos seis desenhos d’*O Guardador de Águas* é antecedido por uma quadra e encerrado por um verso grafado em maiúsculas. O conjunto, a que Manoel chamou “Passos para a transfiguração”, explora a metamorfose de um corpo deformado em paisagem. O desenho, que obedece ao texto, transforma-se de acordo com os processos naturais: “Murmúrios o recitam sobre a tarde”, “O rio encosta nele / para ter vagalumes”, “Um rio esticado de aves / o acompanha”, “Pedras aprendem silêncio nele”, “Seu ombro contribuiu / para o horizonte descer”, “Ele conclui o amanhecer?” (2010: 259-264). O texto, que obedece, por sua vez, aos mesmos processos naturais, amplia, de novo, a caotização sintática.

Na verdade, à semelhança da disposição gráfica proposta por *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, em que, pela primeira vez, o desenho ocupa o espaço destinado tradicionalmente ao poema, não há como distinguir o que é o espaço do poema e o que é o espaço do desenho. O desenho lê-se, o poema vê-se e ambos retrocedem, não-linearmente, até a um espaço pré-histórico e poético.

“Passos para a transfiguração” antecipa ainda dois exercícios graficamente mais ousados: a parte XXIV de “Caderno de apontamentos”, publicado dois anos depois (1991) e incluído em *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*, e o livro *Escritos em Verbal de Ave* (2011). O último, um livro-objeto que se desdobra em 16 retângulos, recupera cinco dos seis desenhos incluídos n’*O Guardador de Águas*. O arranjo visual e lúdico do próprio volume e a disposição dos desenhos, que voltam a ocupar a área tradicionalmente destinada ao texto, afetam consideravelmente a linearidade da leitura. Não há em *Escritos em Verbal de Ave*, onde os poemas se assemelham a pequenos pontos estelares, começo nem fim.

Já na parte XXIV de “Caderno de apontamentos”,

Ouçõ uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô!  
ahê han? hum?...

Não tive preparatório em linguagem de  
aranquã

Caligrafei seu nome assim . Mas pode  
 uma palavra chegar à perfeição de se tornar um  
 pássaro?  
 Antigamente podia.  
 As letras aceitavam pássaros.  
 As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.  
 A letra mais bonita era a  (palmeira).  
 Garatujei meus pássaros até a última natureza.  
 Notei que descobrir novos lados de uma  
 Palavra era o mesmo que descobrir novos lados  
 do Ser.  
 As paisagens comiam no meu olho.  
 (Barros 2010: 287-288)

Manoel começa por referir-se ao arancuã-do-pantanal, arancuã ou charata. A tentativa de grafar o canto do arancuã, que fracassa de modo absoluto (“Não tive preparatório em linguagem de / arancuã”), tem de fracassar para que este tombo linguístico possa ser interpretado à luz da insuficiência e dimensão antropocêntrica da linguagem e das particularidades do alfabeto latino. O tombo também antecede a mão desregada e atemporal que, ao desenhar infantilmente o pássaro para nomeá-lo, existe pré-linguisticamente no espaço do rabisco.

Por sua vez, a palavra “palmeira”, que carrega o peso de aparecer em Homero,<sup>13</sup> em vários poemas portugueses<sup>14</sup> e naquele que é o poema mais parodiado da literatura brasileira, “A canção do exílio” (1846) de Gonçalves Dias, foi mencionada, entre outras(os), por Casimiro Abreu, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, desintegrou-se e chegou a desaparecer em Mário Quintana ou José Paulo Paes – “lá = ah! Sabiá, papá, maná, sofá, sinhá, cá? Bah!” (1973: 58) –, reapareceu em Ferreira Gullar ou Vinicius de Moraes, voltou a desaparecer em Carlos Drummond de Andrade, ressurgiu em Guimarães Rosa e brotou, durante o mais verosímil dos exercícios, em Manoel de Barros.

Aqui, a “letra mais bonita” não existe em grego arcaico ou moderno nem em fenício. O desenho, pré-alfabético, dá lugar às inquietações trazidas antes por outras(os)<sup>15</sup> (como ler os desenhos? Como citá-los? Com gestos ou canto? Expor a página como se expõe uma ilustração?) e válida, na verdade, pela nossa contínua falta de preparação para ler e interpretar, todas as opções de resposta.

Ao mesmo tempo,  e , ideogramáticos e miméticos, que existem à margem do alfabeto latino, podem ser compreendidos e *significar a(s) coisa(s)* para as(os) que não dominam as vantagens e as limitações do português ou para os(as) que são naturalmente *inaptos para o diálogo*.<sup>16</sup> Estendem, com efeito, o potencial de dois dos níveis do conceito e da palavra escrita: o visual, porque desenhados, e o performático, porque, na sequência do gesto primitivo e interdisciplinar modernista, o desenho é,

além de acriançado, o resultado de um ou mais gestos infantis. O poema, tão real quanto o aranquã e a palmeira, escapa às arbitrariedades do código alfabético e, conseqüentemente, a todo e qualquer raciocínio formado a partir do mesmo código (“Notei que descobrir novos lados de uma / palavra era o mesmo que descobrir novos lados / do Ser”, 2010: 288).

“Caderno de apontamentos” resulta da fusão entre os dois elementos, palavra e imagem, que o exercício anterior (“Passos para a transfiguração”) dispõe separadamente na mesma mancha gráfica. Trata-se também um retrocesso, um movimento anacrônico dentro de uma *poética do rewind*: a imagem substitui a palavra, a palavra desaparece, *a coisa surge*.

### Duas notas de rodapé: “Exercícios cadoveos” e o “Guardador de águas”

Mais inesperado do que o conteúdo das referências de Manoel às línguas e comunidades originárias do Brasil é o modo como escolhe dispô-las na página. Jocosos e estratégico, surpreende-nos duplamente: admitimos, em primeiro lugar, não reconhecer os nomes das comunidades indígenas e das línguas originárias que enumera e baixamos, pouco depois, a cabeça para ler as notas de rodapé, onde, em letras propositalmente pequenas, Manoel alarga o conteúdo das referências dispostas no centro da página. Como, por exemplo, em “Exercícios cadoveos”,<sup>17</sup> em que a nota de rodapé amplia o sentido dos “Sete inutensílios de Aniceto”:

Estes inutensílios foram colhidos entre os Mitos Cadiuéus, narrados pelo professor Darcy Ribeiro. Resguardando-se petulância e distância, exercitou-se aqui a moda posta em prática por Eliot incorporando à sua obra versos de Shakespeare, Dante, Baudelaire. E o que fez um pouco James Joyce aproveitando-se de Homero. E ainda o que fez Homero aproveitando-se dos rapsodos gregos.

Ai pobres Cadoveos! Esse bugre Aniceto aí de cima é que vai perpetuar vocês? Nem xum.

(N. do A.)

(2010: 194)

“Inutensílio”, outro termo frequente nos textos de Manoel de Barros, abre espaço para a já mais que discutida temática da inutilidade dos seus poemas.<sup>18</sup> Mas não só: conduz-nos, por associação, ao seu interesse quase obsessivo pelo lixo.<sup>19</sup> O lixo concentra visualmente, como poucos objetos, a desintegração com que o poema se compromete – o regresso ao que era *antes de ser*.

Aniceto, “uma das personagens criadas por Barros, que aprecia se encostar nas coisas” (Júnior 2011: 267), agrupa um conjunto de características semelhantes às do caracol e às da lesma, sobre os quais Manoel escreveu consistentemente em passagens de cunho erótico.<sup>20</sup> “Aniceto” é, além disso, o nome do décimo primeiro

Papa católico, o que pode alterar de modo considerável a interpretação de passagens como “Ai pobres Cadoveos! Esse bugre Aniceto aí de cima é que vai perpetuar vocês? Nem xum”, e esclarecer o uso da palavra “padre” no segundo dos *inutensílios* (Barros 2010: 194).

Por último, a nota de rodapé, que aborda sucintamente questões como a tradição e a influência literária (Shakespeare, Dante, Baudelaire influenciaram Eliot; Homero influenciou Joyce; os rapsodos gregos arcaicos influenciaram Homero), coloca, num primeiro momento, seis grandes nomes da literatura europeia e um nome, Aniceto – descendente, representante dos kadiwéu? –, em pé de igualdade. Mas logo se desdiz, *resguardando petulância e distância*, ao criticar a suposta falta de capacidade do último. Estas terríveis oito linhas carregam a pergunta: quais são a tradição e o cânone de Aniceto?<sup>21</sup>

A informação disposta no rodapé não força apenas a(o) leitor(a) a olhar para baixo, verga-a(o) perante o poema. De tom didático, coerente com o objetivo da nota de rodapé, o texto principal de “Exercícios cadoveos”, disposto no topo da página, termina assim:

5. Todas as coisas têm serventia sinimbus arvoredos  
 Você derruba os paus  
 de noite os passarinhos não têm onde descansar

6. As Nações já tinham casa, máquina de fazer pano,  
 De fazer enxada, fuzil etc.  
 Foi uma criança mexeu na tampa do vento  
 Isso que destelhou as Nações.  
 (Barros 2010: 195)

Aniceto assemelha-se, como muitas outras personagens de Manoel de Barros,<sup>22</sup> aos animais ou àquelas(es) que convivem com os animais (“Quase passarinho arrumou casa no seu chapéu”; “Se arruma por desvãos como os lagartos”, 2010: 193) e põe em prática, de modo evidente, um conjunto de características avessas ao perfil das mulheres e dos homens *civilizados* e dos heróis literários ocidentais. Aniceto é, como Maria-pelego-preto ou Raphael, um *desheroí* poético.<sup>23</sup> Representa, por outras palavras, o mundo anterior à *civilização* que, como nos revelam o quinto e sexto *inutensílios*, já era *civilizado* antes da chegada dos que *derrubam os paus*.

Outra das notas de rodapé, publicada nove anos depois de *Arranjos para Assobio*, aparece em *O Guardador de Águas* (1989). O protagonista da passagem, Bernardo da Mata – personagem principal e recorrente depois de *Livro de Pré-coisas* (1985) –, escreve para fora do mundo alfabético, “escorreito, com as unhas, na água, / O dialeto-Rã”. Baixamos de novo a cabeça até ao rodapé para ler:

Falado por pessoas de águas, remanescentes do Mar de Xaraiés, o Dialeto-Rã, na sua escrita, se assemelha ao Aramaico—idioma falado pelos povos que antigamente habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates. Sabe-se que o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota.

(Barros 2010: 252)

A intenção didática decresce até a um lugar absolutamente inventivo. Na verdade, o texto parece não querer ensinar à(o) leitor(a) que o dialeto-Rã existiu ou existe, mas lembrar-lhe que não há como o saber: o silêncio existe no espaço *da coisa* e o poema, que é *a coisa*, lê-se pelo que *não se diz* com as palavras.

Além disso, Manoel prolonga com ironia o erro ou a imaginação dos colonizadores e cronistas-viajantes hispânicos dos séculos XVII-XVIII, e de um autor tão recente como Monteiro Lobato.<sup>24</sup> “Mar de Xaraiés”, que deriva provavelmente da expressão mais conhecida, “Lagoa dos Xaraiés”, nomeia uma área geográfica da América meridional banhada pelo rio Paraguai que não é mar e tampouco é lagoa.

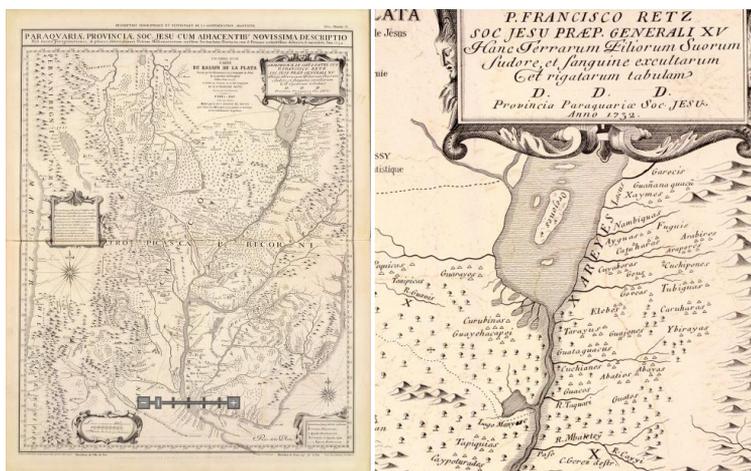


Imagem 1: Petroschi e Moussy, *Paraquariae provinciae* (mapa original e detalhe)

“Lagoa” ou “mar” substituíram e substituem até hoje erroneamente “pantanal”.<sup>25</sup> As(os) Xaraiés, Xarayés, ou Xaray, sobre as(os) quais se sabe muito pouco – os escassos e únicos comentários foram escritos durante as primeiras expedições espanholas pelo rio Paraguai (Nunez Cabeza de Vaca 2000) –, são uma das comunidades indígenas extintas do pantanal. O comentário anticolonial, rebuscado e nem por isso menos feroz, volta a repetir-se.

Bernardo da Mata, descendente dos Xaraiés, “os donos do rio”, amplia a validade da existência e da vida de outras personagens, como Aniceto, Seu França ou Aristeu. Não fosse Bernardo, por saber calar-se como poucos, o mais sábio: “Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem/ de longe” (2010: 330). Bernardo assemelha-se, de facto, a Seu França, que “não presta para nada” (2010: 270), e Aristeu, um “homem que desceu à sepultura sem ter/ realizado um só ato excepcional” (2010: 295), “em estado de árvore” (*ibidem*), mas acaba, pela consistência e regularidade com que aparece e se desenvolve, por distinguir-se. O silêncio, que atravessa a caracterização de Bernardo até à sua morte,<sup>26</sup> materializa, além do lugar anterior à regra e ao próprio rabisco, a indiferenciação entre “humanos”, animais e plantas – onde nenhum corpo se evidencia e se impõe sobre os outros (“Nos fundos da cozinha onde se jogam latas de vermes ávidos, lesma e ele [Bernardo] se comprazem”, 2010: 220). Por vir do antes, dessa terra modelável e intocada, Bernardo, que existe apenas como possibilidade, condensa ficcional e atemporalmente a memória de um povo extinto e o próprio lembrete da extinção. Ele é e não é, ao mesmo tempo, a salvação.

## Notas

\* Patrícia Lino (1990) é poeta e Professora Auxiliar de literaturas e cinema luso-brasileiros na UCLA. Lino é a autora de *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), *Não É Isto Um Livro* (2020) e *Manoel de Barros e A Poesia Cínica* (2019). Dirigiu recentemente *Anticorpo. Uma Paródia do Império Risível* (EUA, 2019) e *Vibrant Hands* (2019). Lançou também o álbum de poesia mixada *I Who Cannot Sing* (2020). Lino apresentou, publicou e expôs ensaios, poemas e ilustrações em mais de sete países. A sua investigação centra-se na poesia contemporânea, culturas visual e audiovisual, paródia, anticolonialismo e cinema brasileiro. É membro integrado do UCLA Latin American Institute, colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e co-editora da revista brasileira de poesia e crítica *escamandro*.

<sup>1</sup> Optamos por grafar “Nambiquara”, que é, segundo a ABA (Associação Brasileira de Antropologia), a grafia mais comum e reconhecível entre as grafias referentes a este grupo de habitantes do Estado do Mato Grosso (área da Chapada dos Pareeis, rios Juruema e Guaporé, cabeceiras do rio Roosevelt e Ji-Parana, parte do Estado de Rondônia, Vale do Guaporé e Serra do Norte e Chapada dos Pareeis). Para ler mais sobre os grupos que integram as(os) Nambiquara, *vide* Ribeiro da Costa, 2002.

<sup>2</sup> A este propósito, recomendo a leitura de *The Archive and the Repertoire: Performing cultural memory in the Americas* (2003) de Diana Taylor e *Eloquence Embodied: Nonverbal communication among French and Indigenous Peoples in the Americas* (2019) de Céline Carayon.

<sup>3</sup> Ignorando, claro está, a dimensão industrial do projeto modernista que, desde da Semana de Arte Moderna de 22, buscava a síntese entre a pureza da existência indígena e o positivismo da modernização técnica e avançada.

<sup>4</sup> Parte dos estudos que Mário de Andrade fez sobre a “fala brasileira” tinha o propósito de integrar a inacabada *Gramatiquinha da Fala Brasileira* que, como sugere o título, seria dedicada à sistematização das peculiaridades da fala das(os) brasileiras(os) de várias regiões, contextos e classes sociais.

<sup>5</sup> Relembro os conhecidos versos de “Evocação do Recife”: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros / Vinha da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil / Ao passo que nós / O que fazemos / É macaquear / A sintaxe lusíada” (1970: 114-117).

<sup>6</sup> Nada mais faço do que resumir parte do capítulo “Of mimicry and man” de Homi Bhabha, em que, com base no conceito de *camouflage* de Jacques Lacan e no *compromisso irônico* (*ironic compromise*) descrito por Edward Said, se discute a *imitação* dos gestos e das particularidades do Poder e da monumentalidade da História como ameaça e paródia: “Mimicry does not merely destroy narcissistic authority through the repetitious slippage of difference and desire. It is the process of the *fixation* of the colonial as a form of cross-classificatory, discriminatory knowledge within an interdictory discourse, and therefore necessarily raises the question of the *authorization* of colonial representations” (2004: 129).

<sup>7</sup> Termo usado sistematicamente por Manoel de Barros, depois da publicação de *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave* (1991), e normalmente acompanhado de outros: “desimportância”, “desver” ou “desobjeto”. Reparo ainda que a preposição “des” não opõe o termo que antecipa ao seu significado original. “Desconhecimento” nomeia outro(s) tipo(s) de conhecimento, alternativo(s) ao conhecimento “ocidental” – outra palavra que, à semelhança de “humanidade”, devemos igualmente questionar e reconsiderar com base nas idiosincrasias políticas e coloniais que estão na base da sua formação (Santos 2007).

<sup>8</sup> Tal como defendi em *Manoel de Barros e A Poesia Cínica* (2019).

<sup>9</sup> No sentido que lhe dá Eduardo Viveiros de Castro em *The Inconstancy of the Indian Soul. The encounter of Catholics and Cannibals in 16th-century Brazil* (2011).

<sup>10</sup> Assim se referem várias(os) autoras(es) aos Nambiquara. Cf. Vanessa Cristina Silva (2007: 11).

<sup>11</sup> “Menino experimental”, expressão de Murilo Mendes, foi reapropriada por Silviano Santiago para referir-se a Oswald de Andrade: “um endiabrado ‘menino experimental’” (2006: 133). “Menino impossível” é título e expressão de Jorge de Lima (*O Mundo do Menino Impossível*, 1927).

<sup>12</sup> Questão que explorei, em detalhe, no capítulo 3 de *Manoel de Barros e A Poesia Cínica*.

<sup>13</sup> Quando Ulisses, ao ver pela primeira vez Nausicaa, compara os seus cabelos à planta: Δήλι δὴ ποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ βωμῶι / φοῖνικος νέον ἔρνος ἀνερχόμενον ἐνόησα (em Délos um dia perto do altar de Apolo eu percebi [enoêsa] assim um / pequeno broto de palmeira [phoinikos] que subia). *Od.* VI, vv. 160-164. Tradução minha.

<sup>14</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen (“Babilónia” ou “Viagem”), Fiana Hasse Pais Brandão (“Área branca”, poema 28, ou “Asas malignas”) e Eugénio de Andrade (“Passeio alegre” ou “A palmeira jovem”) são alguns dos exemplos mais paradigmáticos.

- <sup>15</sup> Além dos já mencionados livros interdisciplinares de poemas, a Poesia Concreta, o Neoconcretismo e o Poema/processo brasileiros partem da radicalização de algumas destas questões.
- <sup>16</sup> A expressão original, “inaptidão para o diálogo” (Müller 2010: 42), é de Manoel. São várias, na verdade, as passagens neste volume que, em muito semelhantes a passagens escritas anteriormente por Manoel, repetem e se concentram no entendimento da *despalavra* como estado original e *extraverbal*: “Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material” (*idem*: 157).
- <sup>17</sup> Os kadiwéu vivem agora na reserva indígena Kadiwéu, a oeste do Rio Miranda, na fronteira do estado do Mato Grosso com o Paraguai. Darcy Ribeiro escreveu efetivamente sobre a comunidade (2019).
- <sup>18</sup> São inúmeros os estudos que se dedicam à questão da inutilidade em Manoel de Barros. Entre eles, aconselho “Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso?” de Alberto Pucheu (2015).
- <sup>19</sup> O que, por sua vez, se relaciona, no contexto dos poemas de Manoel, com o *brinquedo*, um objeto sem função utilitária, simultaneamente sincrónico e diacrónico, e o *desobjeto* (termo cunhado por Manoel de Barros).
- <sup>20</sup> O caracol e sobretudo a lesma protagonizam textos de elevado cunho erótico. “Ver” (*Memórias Inventadas*, 2008) é um dos exemplos mais sugestivos.
- <sup>21</sup> A mesma crítica aparece no primeiro dos seus livros, *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937), com “Raphael”. Raphael “não era o pintor / Nem o anjo de Raphael” (2010: 35), mas “um menino do mato sem importância” (*idem*: 37). E, de resto, o poeta que escreve sobre este Raphael “não [toca] harpas”, “só uma viola quebrada / Surda como uma porta / Mais nada” (*ibidem*). Volta, de resto, a repetir-se n’*O Livro das Ignorças*, de 1996: “Não tenho proporções para apuleios. / Meu asno não é de ouro”.
- <sup>22</sup> Alguns exemplos: Maria-pelego-preto, Dona Maria, Mário-pega-sapo, Polina, Sabastião, João-Ferreira ou – sem dúvida, o mais significativo –, Bernardo da Mata.
- <sup>23</sup> Conceito que, voltando às já mencionadas personagens e ao tom rasteiro com que o seu nascimento é descrito, Manoel de Barros baseia num livro tão fundamental como *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade.
- <sup>24</sup> A propósito dos cronistas, o uso primeiro do termo, “laguna”, remonta ao século XVII: “[Antonio Herrera] realizou essa configuração [...] denominando esta região Laguna e descrevendo-a no interior da geografia desenhada pelas conquistas espanholas” (Costa 1999: 137). Além de usar a expressão “mar de Xaraés”, Lobato interessou-se pela presença de petróleo na área: “O que foi Mato Grosso em eras remotíssimas? [...] Um mar. Um fundo de mar. Isso há milhares de séculos, no período Siluriano. Mato Grosso constitui uma parte do fundo do mar de Xaraés. [...] Nesse mar mediterrâneo, encurralado pelo levantamento dos Andes e pelas barreiras montanhosas, norte-sulinas, do Brasil atual, formou-se um tremendo depósito de petróleo” (Lobato 1936: 21). Sobre este assunto, Mário Cezar Silva Leite é bastante esclarecedor (1997: 98-122).
- <sup>25</sup> Apesar de “pantanal”, à semelhança das duas primeiras palavras, não ser um termo indígena.
- <sup>26</sup> Descrita em *Escritos em Verbal de Ave* (2011).

## Bibliografia

- Amaral, Andrade, Mário de (s/d), *A Gramatiquinha da Fala Brasileira*, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.
- Andrade, Oswald de (2018), *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, São Paulo: Companhia das Letras [1927].
- Andrade, Oswald de/ Amaral, Tarsila do (1990), *Pau Brasil*, São Paulo: Editora Globo [1925].
- Arhem, K. (1993), “Ecosofia makuna”, *La Selva Humanizada: Ecologia Alternativa en el trópico húmedo colombiano*, ed.: F. Correa, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, Fondo FEN Colombia, Fondo Editorial CEREC.
- Bandeira, Manuel (1970), *Estrela da Vida Inteira: Poesias Reunidas*, São Paulo: José Olympio.
- Barros, Manoel de (2010), *Poesia Completa*, Lisboa: Caminho.
- (2011), *Escritos em Verbal de Ave*, São Paulo: LeYa.
- Bhabha, Homi K. (2004), *The Location of Culture*, Londres: Routledge.
- Cabeza de Vaca, Alvar Núñez (1987), *Naufrágios e Comentários*, trad. Jurandir Soares dos Santos, Porto Alegre: L&PM.
- Cantarino, Carolina & Rodrigo Cunha (2009), “Entrevista. Eduardo Viveiros de Castro”, *Com Ciência*, Universidade Estadual de Campinas, <https://bit.ly/31unUdo>.
- Carayon, Céline (2019), *Eloquence Embodied: Nonverbal communication among French and Indigenous Peoples in the Americas*, The University of North Carolina Press.
- Citelli, Adilson (2009), “A poesia de Manoel de Barros: entre o regional e o universal”, *Comunicação & Educação*, ECA-USP, vol. 14, n. 3, pp. 127-133.
- Costa, Mária de Fátima (1999), *História de um País Inexistente: O Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*, Rio de Janeiro: Kosmos.
- Derrida, Jacques (1967), “La violence de la lettre: de Lévi-Strauss à Rousseau”, *De la Grammatologie*, Paris: Minuit, pp. 161-162.
- Homero. Odisseia, [www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html).
- Júnior, Dário (2011), “O bestiário poético de Manoel de Barros: os animais em Arranjos para Assobio”, *Litterata*, Universidade Estadual de Santa Cruz, vol. 1, n. 1, pp. 247-279.
- Krenak, Ailton (2019), *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Leão, Emmanuel Carneiro (2000), “A técnica e o mundo no pensamento da terra”, *Aprendendo a Pensar - Vol. II*, Petrópolis: Vozes.
- Leite, Mário Cezar Silva (1997), “O sonho do petróleo e a serpente das águas cuiabanas: Lobato e o Minhocão”, *Polifonia*, Universidade Federal de Mato Grosso, vol. 3, n. 3, pp. 98-122.

- Lévi-Strauss, Claude (1955), “Leçon d’écriture”, *Tristes Tropiques*, Paris: Plon, pp. 347-360.
- Lima, Jorge de (2017), *O Mundo do Menino Impossível*, Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos [1925].
- Lino, Patrícia (2019), *Manoel de Barros e A Poesia Cínica*, Belo Horizonte: Relicário Edições.
- Lobato, Monteiro (1936), *O Escândalo do Petróleo: Depoimentos Apresentados à Comissão de Inquérito sobre o Petróleo*, São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Müller, Adalberto (2010), *Encontros – Manoel de Barros*, Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial.
- Nunez Cabeza de Vaca, Alvar/ Maura, Juan Francisco (2000), *Naufragios*, Madrid: Cátedra.
- Paes, José Paulo (1973), *Meia Palavra: Cívicas, eróticas e metafísicas*, São Paulo: Cultrix.
- Petroschi, Giovanni/ Moussy, Victor Martin de (2003), *Paraquariae Provinciae*, Firmin Didot Frères, David Rumsey Map Collection [1873], [www.davidrumsey.com/maps5113.html](http://www.davidrumsey.com/maps5113.html).
- Pucheu, Alberto (2015), “Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso?”, *Estudos Avançados*, vol. 29, n. 85, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo.
- Ribeiro, Darcy (2019), *Kadiwéu: Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*, Petrópolis: Vozes [1980].
- Ribeiro da Costa, Anna Maria (2002), *Senhores da Memória: Uma História do Nambiquara do Cerrado*, UNICEM.
- Santiago, Silviano (2006), “Oswald de Andrade: elogio da tolerância racial”, *Ora (Direis) Puxar Conversal: Ensaios Literários*, Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 133-145.
- Santos, Boaventura de Sousa (2007), “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia do saber”, *Novos Estudos*, n. 79, São Paulo: CEBRAP, <https://bit.ly/2PJ7ECh>.
- Silva, Vanessa Cristina (2007), *Frentes de Progresso e Sociedade Indígena*, Universidade Federal de Uberlândia.
- Taylor, Diana (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2011), *The Inconstancy of the Indian Soul. The encounter of Catholics and Cannibals in 16th-century Brazil*, Chicago: Prickly Paradigm Press [1992].
- Viveiros de Castro, Eduardo (2013), *La Mirada del Jaguar*, Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.



# O olhar de Medusa e a reparação do mundo: 6 *flashes* e um álbum aberto

Ana Paula Coutinho  
Universidade do Porto - ILC

**Resumo:** Pensar sobre a “salvação do mundo” a partir da fotografia, entendida como arte do olhar, e não apenas como resultado de um mecanismo ótico ou como fenómeno social de comunicação, conduz-me a um conjunto de breves reflexões que visam equacionar, por um lado, a ideia de “salvação” como um paradigma de “reparação” na literatura contemporânea, e, por outro, algumas condições intrínsecas e extrínsecas para que a imagem fotográfica, num processo mais ou menos longo que vai da captura pela câmara do olhar do/a fotógrafo/a até à sua recepção pelo(s) olhare(s) de diferentes espectadores, participe efetivamente de uma revelação desacelerada e mundificante da realidade, tanto para uns como para outros.

**Palavras-chave:** fotografia, reparação, projeto fotográfico, *kalokagathia*

**Abstract:** In Thinking about the “salvation of the world” from the vantage point of photography, understood not so much as the product of an optical mechanism or as a form of social communication but as the art of the gaze, has led me to gather a series of reflections which seek to elucidate, on the one hand, the idea of “salvation” as a “reparation” paradigm in contemporary literature and, on the other, some intrinsic and extrinsic conditions, through a more or less protracted process that extends from the rendering of the photographer’s gaze by the camera to its reception by the gaze(s) of different spectators, that allow the photographic image to effectively participate in a leisurely and life-enhancing revelation of reality that all kinds of viewers can enjoy.

**Keywords:** photography, reparation, photography project, *kalokagathia*

Depois de tanto se insistir na ideia de “fim” (fim de século, fim de ciclo, fim do livro, fim da História, fim das ideologias, fim do mundo...), de tanto recorrer à razão apocalíptica, quase sempre entregue a uma paralisia conservadora *malgré elle*, como mostra Michaël Foessel em *Après la Fin du Monde. Critique de la raison apocalyptique* (2012), torna-se muito estimulante desprendermo-nos desse comprazimento declinista e arriscar um (re)início que, sem esquecer os sinais de crise, vai ao encontro do sentido etimológico de “apocalipse” como revelação, de acordo com uma leitura existencial do livro bíblico homónimo, cuja “arquitetura em movimento” extravasa da mera sequência temporal.

Pedro Eiras, o grande mentor desta continuada reflexão escatológica, designou a retoma como “Seminários da Salvação do Mundo”, optando por, de novo, fazer um voo rasante sobre uma isotopia de cunho religioso, embora logo dela se desvie, quanto mais não seja pelas imagens escolhidas para os excelentes cartazes de divulgação desta primeira série. A força, não apenas indicial mas também icónica, que ressalta dessas imagens, desvia-se de qualquer salvação etérea para se acolher no domínio que chamarei, antes, da “reparação”. Um canivete suíço, um martelo, uma chave de boca e aperto ou um alicate servem para reparar e não para salvar, no sentido de curar, de dar saúde, ou mesmo de libertar o espírito. Se a conjunção do título dos seminários e das imagens de ferramentas podem apontar para uma ironia desconstrucionista, eu opto antes por ver nessa associação um repto construtivo, que aproveito para direccionar para a fotografia, por amável sugestão do Pedro Eiras que conhece o meu já longo e paralelo interesse por esse domínio das artes visuais.

Aquilo que a seguir exponho, em seis designados *flashes* e num pequeno álbum aberto, dá forma à reflexão que fui levada a fazer, quando me lancei a mim mesma a pergunta se, e até que ponto, a fotografia pode ser salvífica ou, numa palavra porventura menos ambiciosa, reparadora.

### 1<sup>o</sup> Flash - Proclamação do fim e recomeço.

Em 2017, um dos Directores de investigação do CNRS em França, Alexandre Gefen, propôs-se explorar linhas de força do panorama literário francês do início deste século, e fê-lo a partir daquilo que, segundo ele, configura um paradigma clínico de “reparação do mundo”. Essa tendência assenta numa transformação da própria ideia de literatura, segundo a qual os actos de escrita e de leitura literária procuram reparar as comunidades contemporâneas, religando e colmatando as suas falhas e fissuras (Gefen 2017: 11), quando parece estarem já esgotadas outras instâncias e formas de mediação do foro social, político ou religioso. A ideia de “reparação do mundo” poderá assim confundir-se com uma finalidade terapêutica da literatura, a qual, por contraposição à autonomia kantiana da “finalidade sem fim” da arte, vai ao encontro de problemáticas candentes na sociedade actual, como sejam: a busca da visibilidade, a procura

da singularidade e da afirmação do indivíduo; a reacção aos traumas e à doença; as formas de cuidar do(s) outro(s), de proteger o mundo, ou de pensar o global; o apelo a uma justiça retrospectiva, ou o resgate do esquecimento, isto para referir apenas aqui algumas das vertentes desse paradigma restaurador analisado por Alexandre Gefen.

Embora o ensaísta remeta para um determinado *corpus* literário nacional, a sua perspectiva crítica parece-me igualmente operativa para outros contextos, tanto literários como de outras artes, e, neste caso, vai precisamente ao encontro dos utensílios de reparação que ressaltam da assinatura visual e provocatória destes seminários.

A aceleração exponencial de mudanças a que se tem assistido nos últimos 20-30 anos, coincidindo com uma viragem de século e de milénio, provocou uma sensibilidade crescente para os sinais iminentes de catástrofe, por risco de um desastre ecológico à escala planetária, ou de uma crise humanitária global, em grande medida provocada pela falência de um modelo de sociedade assente nos tentáculos de um capitalismo selvagem, promovido e disseminado pelos simulacros da rede comunicacional que a gerem.

Depois da “sociedade do espectáculo” (Debord 1967) e da “sociedade do consumo” (Baudrillard 1970), que o século passado exponenciou, confrontamo-nos cada vez mais com os efeitos da chamada “sociedade do cansaço”, como lhe chama Byung-Chul Han (2015), que, na senda da dialéctica negativa da Escola de Frankfurt, atribui esse quadro de exaustão a um excesso de positividade, em virtude da qual, por coerção directa ou indirecta, tendemos a viver obcecados por índices de desempenho e de produção, incapazes de reagir contra aquilo que nos debilita e que, de algum modo, nos torna cúmplices de um mundo à deriva, ou em constante fuga para a frente, em direcção ao desconhecido.

Face a este quadro, a chamada “inflexão ética” da/na literatura a que se assiste desde os anos 90, com reflexos tanto na criação como na crítica, propõe-se: 1) ultrapassar os pensadores da suspeita, desde Nietzsche aos pós-estruturalistas, no que respeita à capacidade de a linguagem representar o real; 2) questionar uma dada leitura da teologia negativa que sustenta o absoluto da autonomia estética e 3) contornar de algum modo o relativismo epistemológico associado ao ecletismo pósmodernista. Promover uma atenção ao *ethos* da obra de arte, ou seja, ao sentido que dela emerge no que respeita ao sentido da existência e da relação do sujeito com tudo aquilo que o rodeia – chamemos-lhe mundo – surge na linha de um manifesto reinvestimento nas relações entre arte e política, de acordo com aquele que é o propósito comum de “organização do sensível”, para aqui utilizar a expressão de Jacques Rancière (2000).

Encaro, pois, aqui a “salvação” como um horizonte de desejo, como apetência ou disponibilidade para “reparar o mundo”; por outras palavras, como inscrição num movimento de resistência ao sentido terminal de fim: “O mundo não conhece o repouso do movimento do mundo”, ouve-se e vê-se no filme de Yoann Bourgeois e Louisse

Narbori, a partir de uma extraordinária coreografia realizada em 2019, no Panthéon de Paris, com o título *Les Grands Fantômes*.

Julgo também que se poderá encarar este investimento simultaneamente mundano e mundificante das/nas artes, como um modo de proceder à calibração nas relações entre *poiesis* e experiência do mundo, questionando, por um lado, o primado da autonomia estética como absoluto e, pelo outro, exigindo um espírito crítico sempre alerta quanto ao riscos de poder confundir-se “arte implicada” com algumas receitas para a angústia existencial e social do sujeito contemporâneo (Gefen 2017: 270), ou com doutrinas e outras panaceias, de cujos resultados finais a História nos leva a suspeitar de imediato.

## 2º *Flash* - De que fotografia (não) falo.

De molde a procurar responder concretamente à pergunta se a fotografia concorre (de que modo) para a reparação do mundo, sou obrigada a delimitar o campo de análise do universo fotográfico, que tem conhecido um extraordinário e exponencial desenvolvimento, sobretudo ao longo das últimas décadas, isto é, à medida que se foi impondo um modelo de sociedade completamente dependente da imagem visual.

Ainda que, por definição, possamos considerar fotografia toda a imagem feita a partir de uma câmara que, através da luz filtrada por uma lente, faz reagir a emulsão fotossensível numa película, anteriormente revelada (fotografia analógica), ou que acciona um captador constituído por milhões de sensores (*pixels*) que, por sua vez, transformam o sinal luminoso em sinal eléctrico numa memória digital posteriormente transformada em imagem num computador (fotografia digital), parece-me improcedente considerar para efeito desta reflexão aquele tipo de fotografia que corresponde apenas a uma prática de registo pessoal ou familiar, exponenciada por gestos compulsivos e próprios da cultura de massas. É essa fotografia que tende a ser recebida ingenuamente, como se o mundo exterior e a fotografia fossem a mesma coisa, ou como se estivessem sujeitos ao mesmo tipo de apreensão.

É certo que poderia resolver a questão dos limites do *corpus*, dizendo que me reporto aqui à fotografia enquanto arte (o que não coincide forçosamente com “arte ou técnica fotográficas”), mas isso arrastaria consigo outros problemas, uma vez que estaria a cingir-me a uma triagem ditada pelas regras da arte, tal como Pierre Bourdieu desenvolveu na sua conhecida obra de 1992, ou seja, bastantes anos depois de, com outros, se ter dedicado a analisar as regras e funções sociais da fotografia, atribuindo-lhe a categoria de “uma arte média” (Bourdieu 1965), leia-se, uma arte sem aura, destinada a acabar numa “caixa de sapatos”. Se fosse hoje, seria levado a dizer num telemóvel ou numa nuvem informática...

Assim, independentemente da existência ou não do selo de certificação artística, falo aqui de imagens fotográficas realizadas através de uma câmara, por profissionais

e amadores, imagens essas que, embora estejam sujeitas a um *apparatus*, no sentido que Vilém Flusser atribui a este termo,<sup>1</sup> não são apenas resultado de produção digital. São fotografias que implicam a conjugação da técnica, do saber e da sensibilidade de quem maneja a câmara, e que conservam uma significação irreduzível ao momento e à intencionalidade que lhes deram origem. Por outras palavras, refiro-me àquelas fotografias de que Susan Sontag diria que “transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado” (2012: 11), onde se vislumbra um desejo de “*clarificação do mundo* pela sua imagem”, recorrendo àquela que considero uma muito feliz expressão do psiquiatra e psicanalista Serge Tisseron (1996), autor que se tem dedicado a estudar as relações entre imagem (designadamente a fotografia) e inconsciente.

### 3º *Flash* - O projecto fotográfico.

Dentre os géneros de fotografia em que se pode reconhecer existir um potencial de reparação do mundo, no sentido atrás apontado, encontra-se a chamada “fotografia documental”, que é uma categoria de contornos bastante fluídos: tanto remete para o fotojornalismo ou para a tradição das chamadas “fotografia social” e “fotografia humanista”, que resultam do desenvolvimento das ciências sociais e da expansão da imprensa ilustrada no século XX, como pode designar a fotografia de apoio à investigação científica, ou ainda remeter para outros domínios híbridos de pesquisa e arte, de informação e ensaio, na fronteira entre documento, ficção ou poesia.

Um dos principais elementos comuns a essa panóplia de contextos envolvendo o acto fotográfico é justamente o facto de as imagens daí resultantes não se limitarem ao momento da sua captura. Quer isto dizer que a fotografia documental, tal como o espectador a pode depois ver, além de estar sujeita às características de programação da câmara e de outros acessórios fotográficos, depende de decisões e regras prévias, assim de formas de edição e de difusão posteriores, que por vezes excedem o domínio de actuação do próprio fotógrafo.

O potencial narrativo da fotografia fez com que, na primeira metade do século XX, se começasse a promover um certo fotojornalismo como propulsor da imprensa, como foi o caso da revista americana *Life*, onde W. Eugène Smith, considerado um dos pioneiros do ensaio fotográfico, começou a desenvolver os seus trabalhos de fotografia humanista directamente ligada a problemáticas sociais.

As fotografias obtidas em missões de trabalho de jornalistas e repórteres, de fotógrafos profissionais ou amadores, de viajantes ou de cientistas,<sup>2</sup> passaram assim a fazer parte de um património visual colectivo, contribuindo de forma indelével para uma certa ideia ou conhecimento do mundo, da sua diversidade e mudanças, dos acontecimentos e personagens considerados como mais marcantes. Algumas dessas fotografias viriam assim a ganhar um valor icónico, mais até do que informativo, na

medida em que funcionam como síntese visual de um dado acontecimento que viria a mudar o curso da História. Assim aconteceu com fotografias como a da pequena vietnamita a fugir das chamas de Napalm durante a Guerra no Vietname; a do astronauta Neil Armstrong a pisar pela primeira vez a Lua; a de Salgueiro Maia, destacado e pensativo, no Largo do Carmo, no dia 25 de Abril de 1974; a do indivíduo completamente só diante dos tanques de guerra, aquando do massacre de jovens na Praça de Tianamen, em 1989; ou mais recentemente, a do corpo morto do pequeno refugiado sírio, Aylan Kurdi, numa praia da Turquia.

A partir do momento em que uma das principais virtualidades da fotografia é dar a ver fragmentos da realidade do seu tempo; testemunhar momentos de celebração, de crise ou de catástrofe, essa sua vertente indicial funciona como reparação da falha ontológica existente entre um momento passado e o presente, mesmo quando essa sutura assenta em imagens que, em si mesmas, deixam ver mais sinais de destruição do que de (re)construção.

Mas para que essas fotografias possam ser reparadoras da ausência, de algum modo presentifiquem e denunciem aquilo que o espectador não viveu ou já não vive, é necessário existir alguma informação adicional, sob pena de a vertente documental dessas imagens passar despercebida, ou poder vir a ser de alguma forma adulterada.<sup>3</sup> Além disso, importa ter presente que qualquer fotografia documental integra uma cadeia comunicacional que supõe, a montante, uma decisão de procurar saber e de querer testemunhar, enquanto, a jusante, implica uma vontade de ver e de conhecer, quando não mesmo de intervir no mundo.

Com o aproximar do final do século XX, um pouco por todo o lado, foram publicadas crónicas e Histórias do Século baseadas em fotografias, prolongando desse modo não apenas a tradição já oitocentista das Histórias ilustradas, como ainda o hábito promocional de números temáticos e edições comemorativas dos periódicos. Esse tipo de publicações, em geral muito apelativas, destina-se a cativar o público em geral, ou sobretudo colecionadores, quando se trata de edições de luxo, de tiragem limitada. No entanto, poucas vezes esses álbuns esclarecem efectivamente aquilo para que remetem, já para não dizer que ignoram, ou permitem ignorar, o potencial crítico da legibilidade das imagens, que Aby Warburg, ainda no início desse mesmo século XX, procurava imprimir ao seu inacabado Atlas imagético, recorrendo a painéis de fotografias que testemunhavam a permanência de determinados valores expressivos ao longo da História.

Essa componente (auto)crítica da imagem fotográfica seria também assinalada, pouco depois, por Walter Benjamin na sua “Pequena História da Fotografia” (1931), ao escrever: “O analfabeto do futuro [será], não o incapaz de escrever, mas o incapaz de fotografar” (1992: 135), para de seguida considerar também “pouco mais do que analfabeto o fotógrafo que não sabe ler as suas fotografias” (*ibidem*), chamando assim a atenção para a importância da legendagem ou de um prolongamento textual da

própria fotografia, que, em vez de acentuar a ilusão mimética ou a tautologia, a integre num projeto mais abrangente de emancipação crítica do sujeito, seja do próprio fotógrafo, seja do espectador das imagens.

No domínio dos ensaios e projetos fotográficos que vieram a fazer História, caberia aqui lembrar, entre tantos outros, os trabalhos de fotógrafos como Robert Capa, Josef Koudelka, Walker Evans, Robert Frank, Andre Kertesz, Cartier-Bresson ou Dorothea Lange. Regresso, no entanto, a Sebastião Salgado, para ilustrar a vertente ética da noção mais ampla de projecto fotográfico, para que têm contribuído decisivamente o trabalho e a visibilidade deste fotógrafo brasileiro.

Nos finais da década de 80, Sebastião Salgado começou a dedicar-se a um trabalho mais autónomo e sistemático de reflexão visual sobre o “estado do mundo”, mais liberto, pois, do ritmo e dos propósitos do fotojornalismo, reflexão essa que viria a traduzir-se em sucessivos álbuns, como *Outras Américas* (1986), sobre o êxodo rural, e passando por outros; *Trabalhadores* (1992), dedicado ao mundo do trabalho na era industrial; *Terra* (1997), consagrado ao Brasil e ao Movimento dos Sem Terra, ou *Êxodos* (2000), publicado no limiar deste século, inteiramente dedicado à “era das migrações e dos refugiados”. Este último trabalho, que inclui uma breve contextualização da problemática, além de um anexo com uma breve legendagem para cada uma das imagens, desdobrou-se em diferentes iniciativas e plataformas, para lá da edição do álbum: exposições, publicações pontuais na imprensa, palestras e demais programas educativos específicos. Não têm faltado, entretanto, críticas ao tipo de projecto fotográfico de Sebastião Salgado, em geral assentes na sua alegada deriva mercantilista, e naquilo que é julgado como uma “esteticização do sofrimento”, fotografia colada a um discurso de “boas intenções”, em suma, uma “retórica beata do género «A Família do Homem»”, numa alusão a *The Family of Man*, uma enorme exposição de fotografia que teve lugar em 1955, no MoMa de Nova Iorque.

Um ensaísta como Georges Didi-Huberman resumiria dizendo que àquela exposição, como em geral aos trabalhos de Sebastião Salgado, falta a consciência dialéctica de um gaio saber inquieto. O autor de *Quando as Imagens Tomam Posição* sugere aliás que Bertolt Brecht terá pretendido responder à irrelevância optimista da exposição *The Family of Man* com a sua *Kriegsfibel*, uma colagem de fotografias retiradas dos jornais e comentadas com alguns dos seus próprios poemas, onde, ao contrário da visão conservadora de *The Family of Man*, não faltam o agenciamento lúdico, o humor e os desvios dialécticos (Didi-Huberman 2009: 195).

Já para Susan Sontag, autora de *Olhando o Sofrimento dos Outros*, não só a compaixão provocada por uma certa estética humanitária tende a provocar no espectador um misto de sentimentos de inocência e de impotência (2015: 99), como o maior óbice das fotografias de Sebastião Salgado reside no anonimato a que votam os mesmos indivíduos que, justamente, pretendem resgatar do esquecimento ou da injustiça social:

Um retrato que recusa nomear o seu sujeito torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que alimentou um apetite insaciável pela sorte oposta da fotografia: reservar um nome apenas aos famosos reduz o resto a instâncias representativas das respetivas ocupações, etnias, condições. (*idem*: 79)

Não me alongarei aqui sobre o modo como o próprio Sebastião Salgado e alguns outros críticos de fotografia têm rebatido essas reservas, mas gostaria de realçar aquilo que mais pesou para trazer à colação o seu projecto fotográfico, neste contexto de reflexão sobre as relações possíveis entre fotografia e salvação: a sua recente aposta numa perspectiva do mundo nitidamente mais esperançosa que, em 2020, deu origem à exposição e ao álbum intitulados *Génesis*.

Depois da negatividade e do pessimismo em relação à espécie humana, acumulados ao longo dos anos em que o fotógrafo trabalhou sobre diversas formas de injustiça e violência, e que alegadamente lhe tinham retirado qualquer confiança numa “salvação” da humanidade, Sebastião Salgado sentiu necessidade de se dedicar a um projecto fotográfico completamente distinto, que duraria cerca de oito anos a realizar, levando-o aos mais recônditos lugares para capturar imagens da natureza intocada ainda (ou pouco) pela civilização moderna. Pela mesma altura, fundou com Lélia Deluiz Wanik, sua mulher, o chamado Instituto Terra, na sua região natal, Aimorés, no Estado de Minas Gerais, com o objectivo de levar a cabo um vasto trabalho de restauração ecossistémica através da recuperação da mata atlântica da região, e também de promover projetos educativos e de investigação científica, com base nas fotografias de *Génesis* que visam sensibilizar para, e promover a ecologia e a acção solidária.

A nível da intencionalidade autoral, como da sua extensão pragmática, todo o projecto *Génesis* configura um gesto reparador do mundo, por muito que possa continuar sujeito à inexorável lógica capitalista que pretende denunciar. Estamos de facto perante fotografias arrebatadoras que comprovam à exaustão que aquilo a que chamamos mundo contemporâneo é composto de uma diversidade extraordinária de realidades, seres e vivências... No entanto, e no que toca ao discurso estético das fotografias, têm-se erguido de novo várias reservas àquele que é considerado, por alguns, um discurso ontoepistemológico de raiz colonial, por se construir “sobre” e não com “o Outro”, e por assentar em binarismos como natureza/cultura, primitivo/contemporâneo ou humanos/animais, que em si mesmos cristalizam uma ideia de existências a-históricas.

Será, contudo, forçado pretender inferir daí que um álbum como *Génesis* mais não faz do que expor um direito imperial de objectivar o mundo das pessoas, sem que a sua existência verdadeiramente nos afecte (Feldhues / Silva Júnior 2020), pois, ao mesmo tempo, isso significa ignorar, por exemplo, os programas educativos a que esse álbum *ele* tem sido associado, procurando que o confronto com o impacto das imagens mude mentalidades e comportamentos relativamente à imensa diversidade

da Terra como “Ca(u)sa comum”. Do mesmo modo, parece abusivo considerar que a palavra “Génesis” tutela uma espécie de programa de exaltação do passado, por oposição ao mundo moderno, pois o quadro de enunciação em que se insere este projecto fotográfico é muito claro quando vinca o propósito de expor sinais de vida na Terra onde se apoiam tanto a responsabilidade como a esperança pelo futuro do planeta. Mas, se é verdade que alguns dos referidos julgamentos não são, em rigor, aplicáveis àquele trabalho de Sebastião Salgado, convém sublinhar que não deixa de ser importante atentar nas contradições geradas por projectos fotográficos que, parecendo à partida guiar-se por um propósito de reparação do mundo, acabam por exercer uma violência sobre ele, por não integrarem ou desencadearem nenhuma forma de o transformar, a começar logo pelo estímulo do espírito crítico do espectador.

#### 4<sup>o</sup> *Flash* - Para mais tarde recordar.

A publicidade da Kodak, empresa americana de material fotográfico, fundada ainda no século XIX (1888) e que haveria de dominar o século XX ao ponto de funcionar como antonomásia de “fotografia” no léxico da cultura popular, acertou em cheio quando criou o slogan “para mais tarde recordar”, porque criou uma mnemónica para a virtualidade salvífica de um simples disparo da câmara fotográfica.

Claro que nunca veremos um *slogan* a lembrar que uma fotografia opera um corte memorável porque elimina aquilo que, ficando fora de campo de visão, é votado ao esquecimento. A esse nível, bastam alguns casos históricos de censura para perceber que uma fotografia regista aquilo que lhe é permitido registar. No entanto, sem mesmo qualquer manipulação posterior ao acto fotográfico, somos levados a convir que a fotografia funciona como uma excelente metáfora da construção da memória que, contudo, não existe sem o reverso do esquecimento. Tanto para a fotografia como para a memória, o acto principal é escolher e eliminar (John Zsarovski), decisão essa que compreende sempre um valor ético *em si* e *por si* (Sontag 2015: 112).

Ora, grande parte do pensamento contemporâneo sobre a fotografia acabaria por ficar indelevelmente marcado pelo ensaio de Roland Barthes, *A Câmara Clara*, publicado em 1980, que a prendia ao referente e ao passado “pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre” (Barthes 2013: 13). “O nome do noema da Fotografia será então «Isto-foi» ou, ainda, o Inacessível” - escrevia aquele semiólogo, para depois concluir que para a Fotografia existem dois caminhos dependentes da escolha do espectador: ou a submissão aos códigos da ilusão, ou o confronto com a consciência da inacessível realidade (*ibidem*: 130). Por sua vez, Susan Sontag viria também a insistir na dimensão elegíaca da fotografia, vendo nela “uma arte crepuscular, no âmbito da qual as fotos são *memento mori*, ou seja, lembretes da nossa inexorável mortalidade e, em geral, da finitude de tudo. Com efeito, logo na sua primeira obra dedicada à fotografia, a ensaísta americana afirmava que “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade

e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (Sontag 2012: 25-26). O carácter absoluto desta concepção baseada apenas numa perspectiva agónica ignora ou pelo menos subestima a extensão da própria imagem fotográfica, para lá do instante da captura e do referente visado, e por sua vez desencadeia, ou pode desencadear, uma visão daquilo que foi e já não é, mas continua a fazer parte das possibilidades do real, passado e presente.

Como bem mostrou Svetlana Boym em *The Future of Nostalgia* (2002), não existe apenas uma nostalgia melancólica, regressiva, mas também uma nostalgia que se projecta para o futuro. Se é certo que toda a fotografia funciona como uma pequena amostra de fim do mundo, podendo por isso provocar sentimentos melancólicos ou regressivos, convém, por outro lado, não esquecer que fotografar é uma acção contra o próprio tempo, na medida em que fica congelado tudo aquilo que integra o campo de visão da fotografia. Faz então de novo sentido pensar em Walter Benjamin, no seu modelo messiânico da História, e muito concretamente no valor salvífico que aquele filósofo alemão atribuía ao corte no fluxo historicista (Benjamin 1992: 158), tanto mais que é justamente desse ponto de ruptura que podem emergir outras imagens, por assim dizer futurantes, na medida em que superam o corte, a falha ontológica, com o vislumbre de um mundo ainda por chegar.

A presença da fotografia na literatura contemporânea parece-me vir ao encontro desse potencial simbólico e criativo, e não exactamente como prova referencial para evitar qualquer descrição verbal, nem como modo de autenticação. Na obra do escritor alemão W. G. Sebald, por exemplo, as fotografias funcionam como um elemento perturbador, instigante, que desestabiliza quer a sua componente indicial, quer o próprio discurso narrativo. Tanto o narrador como as personagens de Sebald, em romances como *Emigrantes* ou *Austerlitz*, debatem-se com o facto de apenas terem acesso a restos, fragmentos desconexos do passado, pelo que a própria função mnemónica das fotografias, a sua integração na memória cultural, acaba por ser problematizada pelo conjunto intermedial do dispositivo narrativo das obras. Mas é precisamente esse explorar da plurissignificação e da dialéctica das imagens que as liberta da tautologia e do jugo do passado estático ou unívoco.

##### 5º *Flash* - O invisível do olhado.

A maior crítica que, no seu *Salon de 1859*, Baudelaire fazia à fotografia tinha a ver com o facto de esta afastar o público da verdade artística, fazendo-o acreditar que lhe dava a ver a integralidade do real, e, por isso mesmo, impedindo-o de iniciar-se a outras possibilidades, acessíveis apenas pela imaginação, aquela que o poeta, num outro passo do mesmo ensaio, considerava “a rainha das faculdades humanas”. A fotografia seria útil, admitia Beaudelaire, como uma prótese da memória, mas estava fora de questão atribuir-lhe a função e o estatuto das “Belas-Artes”, porque, como também

vaticinava: “se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, desgraçados de nós!» (AA.VV. 2013: 103).

Sabemos bem que não foi apenas Baudelaire a escandalizar-se e a desdenhar daquela que começou por ser considerada apenas uma invenção mecânica, ou seja, do foro da reproductibilidade técnica da imagem. Muitos intelectuais e artistas em Oitocentos, e mesmo posteriormente, tenderam a avaliar de forma precipitada e preconceituosa a natureza e o alcance da transformação social, cultural e artística de invenções como o daguerreótipo ou, mais tarde, do cinematógrafo. Fizeram-no naturalmente condicionados por aquele que era o “estado da arte” à época, sabendo nós que o visionarismo nunca foi uma qualidade comum, nem aplicável genericamente.

Outra seria já a abordagem de Walter Benjamin ao referir-se “à loucura da fotografia”, como o momento em que “o espírito, ultrapassando a mecânica, converte os seus resultados exactos em parábolas da vida” (1992: 132). De acordo com esta ideia de fotografia, existe uma pequena luz do acaso, em virtude da qual a realidade incendeia a imagem, pelo que a fotografia, tal como a poesia, é uma arte de “Incêndio dos Aspectos” (Ramos Rosa). Em virtude desse acto incendiário, rompe-se com a referência objectiva e busca-se uma percepção originária do mundo, o que significa uma inflexão fundamental, uma vez que a fotografia deixa de estar subsumida à visibilidade anterior ao registo da câmara, passando a experimentar outras formas de revelar a realidade. Esse modo de conhecimento intuitivo-poético actualiza-se quando a fotografia perturba as normas estéticas ou as diferentes condições (históricas, sociais, políticas, culturais ou religiosas) que instruem o nosso olhar sobre o mundo, a partir de uma determinada ordem e fronteira entre o visível e o invisível.

Nesse sentido, a fotografia será tanto mais reparadora do nosso campo de visibilidade do mundo quanto mais for capaz de dar a ver a ambiguidade de todas as formas da realidade, ou seja, quanto mais revelar o momento em que a realidade vacila, quanto mais se transformar numa visão poética enquanto alteridade do ver: “otredad del ver”, na expressão de Llorenç Raich Muñoz (2018: 230). Escreve a propósito François Soulages, na sua *Esthétique de la Photographie*:

É porque a fotografia, na sua própria essência, fica esvaziada do sentido que a realidade podia ter, que o receptor, passado o momento da confusão, pode atribuir-lhe novos sentido ligados à sua subjectividade e ao seu imaginário: a fotografia de alguma coisa permite sempre imaginar outra coisa. A fotografia é a arte do imaginário por excelência, bem mais que o cinema, talvez porque seja muda, sem movimento, sem futuro, um simples pedaço de não-sentido que apela a um investimento imaginário por parte do receptor. (2001: 67; trad. minha)

Embora seja fundamental esta disponibilidade lenta e projectiva por parte de quem olha, de modo a ver “com olhos de ver”, tudo depende também do tipo de imagem fotográfica com que se depara. Se o fotógrafo investe numa representação tautológica ou convencional dos referentes para que aponta, isso impede naturalmente que os espectadores passem além dessa “crosta do mundo” (Tisseron 1996: 115) que, como tal, obstaculiza a passagem da luz que dará outras formas à imagem.

Existem vários modos de desrealizar uma imagem fotográfica, de a resgatar da submissão aos contornos indiciais, o que todavia não significa falseá-la, submetendo-a a outras prerrogativas. A estética de cada fotógrafo acaba por privilegiar alguns desses modos que passam, por isso, a revelar a sua assinatura fotográfica, ou seja, o seu modo mais próprio de ver e dar a ver a realidade. O fotógrafo checo Josef Suděk, por exemplo, utilizava bastante o efeito desfocado que, ao invés de representar uma fotografia falhada, como acontece no âmbito do uso corrente da fotografia, confere expressão ao devir infinito das coisas. O desfocado impede que as fotografias congelem a ilusão de um objecto perdido para sempre, para que apontava a visão da fotografia em Roland Barthes, rebatida por Serge Tisseron, autor de *Le Mystère de la Chambre Claire*, quando escreve: “Ela [a fotografia] não evoca a destruição do mundo e a sua sobrevivência precária através da imagem; mas pelo contrário a sua incessante transformação. E esta não é melancólica, mas pelo contrário exaltante, porque permite-nos descobrir aqueles que amamos diferentes a cada instante” (Tisseron 1996: 83).

Para outro fotógrafo, o americano Minor White, para quem a função da câmara consistia em invocar o invisível do visível, fotografar significava aceder a um estado de reflectida contemplação, dado que invocar é tão diferente de evocar, como o desconhecido é diferente do lembrado. Aquele fotógrafo americano contribuiria também para o desenvolvimento da concepção de série fotográfica, a que deu o nome de *sequence* - um conjunto de fotografias sobre um determinado tema, cuja sucessão dá origem a uma “imagem mental”, uma espécie de “terceira imagem invisível” emergente do espaço entre duas fotografias.

Num e noutro caso, as fotografias não criam a ilusão da restituição do instante passado, e tão-pouco se deixam impregnar da nostalgia bloqueadora da repetição; pelo contrário, tornam manifesto que a sua força rememorativa reside essencialmente no facto de potenciarem no espectador uma relação aberta, não de confirmação, mas de interrogação, com a (in)visibilidade do mundo.

## 6º *Flash* - Será a beleza salvífica?

Retomo agora a ideia de “salvação”, que evitei ao longo dos *flashes* anteriores, para a associar a uma célebre expressão retirada do romance *O Idiota* de Dostoiévsky, segundo a qual o Príncipe Myschine, o Idiota, teria uma vez afirmado que a beleza

salvaria o mundo. Em rigor, não é ele que profere tal afirmação - e esse pormenor de enunciativo está longe de ser irrelevante -; é-lhe atribuída por Ippolit, um jovem nihilista, nos antípodas da mundividência de profunda confiança no ser humano de Myschine, cuja bondade é interpretada como imbecilidade ou ingenuidade (Dostoiévsky 2001: 396). E Ippolit vai mais longe, nesse que até certo ponto parece um confronto entre Ippolit-Pilatos e Príncipe Myschine-Cristo, ao afirmar que essa “ideia jocosa” ficava a dever-se ao facto de Myschine estar apaixonado. Aquilo que, na boca satírica de Ippolit, constituía um disparate, no projecto do romancista russo fazia parte da aliança entre um ideal de perfeição e uma profunda empatia pelo mundo, encarnada por Myschine.

Por conseguinte, a noção de beleza salvífica não representa apenas, nem fundamentalmente, um atributo estético, antes remete para aquela que é a tradição do ideal ateniense da *kalokagathia*, isto é, a íntima ligação entre “belo” e “bom”, tal como se encontra, por exemplo, nos diálogos de Platão, nomeadamente em *Filebo*, onde pela boca de Sócrates é declarado que a essência do Bem se refugiou na natureza do Belo. Na Bíblia será desenvolvida essa mesma aliança genesíaca, pela qual a beleza é a expressão visível do bem, tal como o bem é a condição metafísica da beleza, e ambos revelam a verdade da Criação.

Se bem que ao longo da História a Arte, domínio por excelência do belo, se tenha, em geral, secularizado, ao tornar-se autónoma do discurso religioso, o ideal de absoluto que perseguem, por exemplo, os poetas e outros artistas modernos, concentrado na procura da verdade na própria arte, é ainda sinal dessa fundamental irmandade, glosada por Emily Dickinson num dos seus poemas, intitulado justamente “Beauty and Truth”.

Por outro lado, ao contrário de uma ideia de beleza intrínseca ao mundo, que caberia apenas descobrir, um autor como David Hume, já no século XVIII, lembrava que a beleza não é uma qualidade das coisas e que ela existe apenas na mente de quem as contempla, razão pela qual existem concepções distintas de beleza, que estão longe de significar um olhar apenas ou fundamentalmente individual. De resto, sabemos bem que a beleza ou os seus diferentes padrões têm sido socialmente instituídos como um modo de organização e de controlo, processo esse para que a fotografia tem também concorrido desde os seus inícios, enquanto registo selectivo e, muitas vezes, como exemplo justamente de beleza, entretanto cada vez mais padronizada e mercantilizada, ao ponto de fazer do espectador um mero consumidor de imagens-*cliché*, seja de paisagens, pessoas ou animais, segundo modelos e efeitos pré-formatados.

Sendo certo que nunca nenhuma forma de beleza salvou o mundo da guerra, da fome, da injustiça ou da morte, e ainda que - como sói acrescentar-se, com indifereçável frustração ou cinismo - o culto da beleza da Arte e a prática das maiores atrocidades coexistam por vezes numa mesma pessoa ou numa mesma sociedade,

convirá ter em conta que esse tipo de argumentos lida com a beleza como uma certa convenção estética, e não exactamente como uma relação de afecto entre sujeito e objecto, uma relação inquietante e perturbadora, ao ponto de o indivíduo sentir uma profunda sensação de verdade, de justeza, a emanar de uma determinada obra de arte, como uma energia de revelação e de transformação. Quer então isto dizer que a fotografia, tal como qualquer outra arte, só será salvífica se for “uma gramática e uma ética da visão” (Sontag 1983: 13) que concorre para a “pedagogia do ver” de que fala Byung-Chul Han (2015: 21), porquanto obriga a desacelerar, selecciona, amplia e transforma a nosso modo de perceber a realidade.

Enquanto há imagens fotográficas que se limitam a repetir formas estereotipadas ou convencionais de beleza, outras há que conseguem transmitir a sua experiência do mundo como uma revelação, ou seja, apontam sem necessariamente mostrar. Mas nenhuma fotografia, por mais interessante que seja, repara directamente o mundo, exige sempre a mediação do espectador, ou seja, a recepção por um corpo e mente dispostos a absorverem e deixarem-se transformar por essa forma fragmentária de alteridade.

Depois destes seis flashes, seis ângulos de abordagem da relação entre fotografia e “salvação do mundo”, volto ao autor de *A Sociedade do Cansaço*, quando associa a perda da capacidade contemplativa à histeria e ao nervosismo da sociedade moderna (Han 2015: 50), não exactamente para fazer uma defesa e ilustração da fotografia como forma de terapia, pelas reservas apontadas no início ao eventual reducionismo dessa forma de convívio com a arte, e porque existem modos de fazer e de ver fotografia que, afinal, concorrem para aquela histeria. Em contrapartida, gostaria de salientar a dimensão potencialmente libertadora e emancipatória da fotografia, em especial quando associada a uma auto-crítica descodificadora, como lembrava nos anos ‘80 o filósofo Vilém Flusser, ao alertar para o perigo da robotização do universo fotográfico e da sua extensão a toda a sociedade pós-industrial (Flusser 2000: 41). Daí a proposta do autor de *Towards a Philosophy of Photography* para que a crítica da fotografia funcionasse como modelo de disrupção criativa do *apparatus* e, em última análise, de uma filosofia empenhada na existência presente e futura dos seres humanos (*ibidem*: 75).

Talvez imaginar um mundo sem imagens constitua a forma mais eficaz de mostrar a importância da fotografia, que é o que faz Joanna Zylinska, autora de *A Fotografia depois do Humano* (2019), quando apela ao romance de ficção científica *Time and Light*, de William Bornefeld. Mas não é com essa distopia que quero terminar, ou talvez suspender esta reflexão. Pelo contrário, opto por apresentar uma sequência de 24 imagens fotográficas da minha autoria, em deliberada réplica aos clássicos 24 qps no cinema, que aqui desvinculo da repetição e da ilusão mecânica do movimento a que está obrigada a cadência cinematográfica.

Aviso, no entanto, que não deve procurar-se nesta espécie de álbum vertical qualquer ilustração do que antes ficou escrito, nem tão pouco provas de qualquer

virtuosismo técnico. Tome-se esta sequência como um prolongamento, como outra forma de construção e de partilha de um discurso pensante em torno da relação que me propus explorar entre fotografia e salvação do mundo. Exactamente porque são fotografias sem qualquer texto que as identifique ou situe, a sua sequência deve ser vista como um álbum aberto ao discorrer de cada um/a, para que continue a pensar com elas, contra elas e para além delas. Isto porque se existe algo de salvífico na relação com a fotografia é justamente essa possibilidade de absorver a compenetração do olhar da Medusa sem a ele sucumbir.

## Notas

\* Ana Paula Coutinho é Professora de Literatura Comparada e de Estudos Franceses na Faculdade de Letras do Porto. Investigadora e actual Coordenadora Científica do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, tem publicados vários estudos sobre a literatura dos séculos XX-XXI, a partir da análise de problemáticas transversais e interdiscursivas. Nos últimos anos, tem-se dedicado, em especial, ao estudo das representações literárias/artísticas das migrações e do exílio e respectivas implicações estéticas e éticas, assim como à investigação em rede e à edição colaborativa. Amante de longa data da Fotografia, usa a câmara, sempre que pode, para pensar no que vê e para rever o que pensa.

<sup>1</sup> Para o autor de *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), o termo designa um aparelho sofisticado como a câmara fotográfica ou “caixa-preta”, que não é apenas um objecto, um utensílio ou ferramenta, mas uma forma de agenciamento cultural sujeito a uma complexa programação.

<sup>2</sup> Até Baudelaire, completamente insuspeito de apreciar a fotografia, por ver nela uma restrição das possibilidades do real, reconhecia-lhe essa função de serviço às ciências e às artes, como pode ler-se em “O público moderno e a fotografia”.

<sup>3</sup> Assim o provaram, por exemplo, Larry Sultan e Mike Mandel, autores do projecto artístico *Evidence* (1977), que retiraram de arquivos institucionais documentos fotográficos de diversos acontecimentos; expurgaram-nos de qualquer informação contextual e, por fim, montaram uma sequência de imagens, onde aquilo que havia sido documental passou a funcionar como artefacto..

<sup>4</sup> *Vd. o meu ensaio “«Escrever com a luz» as migrações humanas: Sebastião Salgado entre estética e ética” (Coutinho 2016).*

## Bibliografia

- AA.VV., (2013), *Ensaïos sobre Fotografia de Nièpce a Krauss*, org. Alan Trachtenberg, Lisboa: Orfeu Negro.
- Barthes, Roland (1980), *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard. [ed. ut.: *A Câmara Clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 2014].
- Baudrillard, Jean (1970), *La Société de Consommation*, Paris, Éditions Denoël.
- Benjamin, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Bourdieu, Pierre (1965), *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit.
- (1992), *Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Minuit.
- Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Nova Iorque, Basic Books.
- Coutinho, Ana Paula (2016), “«Escrever com a luz» as migrações humanas: Sebastião Salgado entre estética e ética”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 34, p. 31-55.
- Debord, Guy (1967), *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet / Chastel.
- Didi-Huberman, Georges (2002), *Quand les Images Prennent Position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Minuit.
- Dostoiévski, Fiódor (2001), *O Idiota*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Editorial Presença.
- Feldhues, Marina/ Júnior, José Afonso (2020), “A história do Outro em Gênese de Sebastião Salgado: uma leitura anticolonial do capítulo Tribos de Irian Jaya, Indonesia”, *Interin*, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020, p. 111-129.
- Foessel, Michaël (2012), *Après la Fin du Monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil.
- Flusser, Vilém (1983), *Für eine Philosophie der Fotografie* [ed. ut. *Towards a Philosophy of Photography*, trad. Anthony Mathews, Londres, Reaktion Books, 2000].
- Han, Byung-Chul (2015), *The Burnout Society*, Stanford University Press.
- Muñoz, Llorenç Raich (2018), *Fotografia como Poesia*, Lisboa, Casimiro Libros.
- Rancière, Jacques (2000), *Le Partage du Sensible*, Paris, La Fabriques des Idées.
- Sontag, Susan (2012), *Ensaïos sobre Fotografia*, trad. José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal.
- (2015), *Olhando o Sofrimento dos Outros*, trad. José Lima, Lisboa, Quetzal.
- Soulages, François (2001), *Esthétique de la Photographie*, Paris, Nathan.
- Tisseron, Serge (1996), *Le Mystère de la Chambre Claire*, Paris, Flammarion.
- Zylinska, Joanna (2019), *A Fotografia depois do Humano* [2016, trad. Gabriela Baptista, Rio de Janeiro: Zazie.













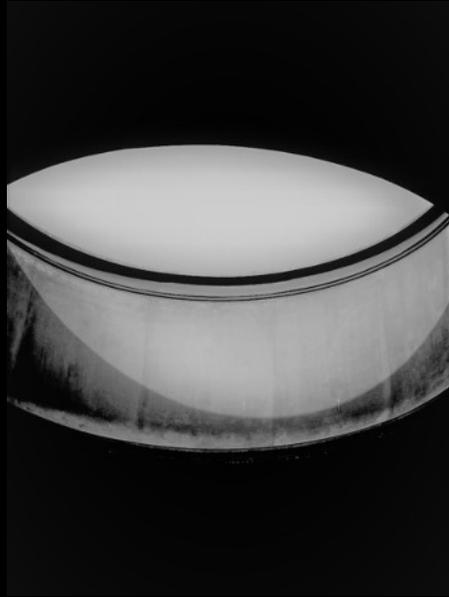














Se a História humana regista tantas formas de destruição e esquecimento, se o fim é uma ameaça insistente e plural, de que modo(s), pelo contrário, se pode salvar o mundo? Que palavras, gestos e acções permitem enfrentar a catástrofe e o aniquilamento? Como podem as artes inventar modelos de resistência, resgatar memórias, inaugurar um novo universo? E, finalmente: por que razão deve o mundo ser salvo?

Para tentar responder, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organizou, entre Novembro e Dezembro de 2020 (em plena segunda vaga da pandemia de Covid-19), a primeira série dos *Seminários da Salvação do Mundo*, realizados *on-line* e transmitidos pelo *youtube*. O primeiro libreto da sequência *Materiais para a Salvação do Mundo* inclui os textos dos quatro seminários, pela ordem em que foram apresentados.

## Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA