

FORMA DE VIDA 07



JANEIRO 2016



FORMA DE VIDA

Revista do Programa em Teoria da
Literatura da Universidade de Lisboa

ISSN 2183-1343

DIRECTORES (EDITORS)

Humberto Brito e Ana Almeida

CONSELHO EDITORIAL (EDITORIAL BOARD)

Miguel Tamen (ex officio) (Universidade de Lisboa)

João R. Figueiredo (ex officio) (Universidade de Lisboa)

Humberto Brito (Universidade de Lisboa — Universidade Nova de Lisboa)

CONSELHO CIENTÍFICO (ADVISORY BOARD)

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa)

Brett Bourbon (University of Dallas)

António M. Feijó (Universidade de Lisboa)

Luísa Costa Gomes

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Peter Lamarque (University of York)

Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)

Joana Meirim (Universidade Católica Portuguesa)

Sofia Miguéns (Universidade do Porto)

José María Torralba (Universidad de Navarra)

A *Forma de Vida* é uma revista com arbitragem independente.

Para receber novidades, inscreva-se aqui [📧](#). Para contactar-nos, use este endereço [📧](#).

Concepção gráfica de Humberto Brito sobre tema Squarespace, Marquee.

Adaptação para PDF / Ebook por Pedro Serpa

Salvo indicação em contrário, todos os direitos © pertencem aos autores.

ÍNDICE

4 'AQUELES QUE TÊM PODER'
— WILLIAM EMPSON
SOBRE O SONETO 94
Rodrigo Abecasis Fernandes

14 ANTES DE TODA
A MEMÓRIA DO MUNDO
Cesar Kiraly

JUVENÍLIA PAVOROSAMENTE EU

35 Bruno Vieira Amaral

37 Alexandre Andrade

38 Sebastião Belfort Cerqueira

39 Luísa Costa Gomes

24 ESTILO E INDIVÍDUO
Humberto Brito

41 Nunes da Rocha

42 Júlia de Carvalho Hansen

44 DETERIORAÇÃO
Alberto Arruda

FICÇÃO

54 LANDSCAPE STUDIES
Nora Goerne

FOTOGRAFIA

79 MERCÚRIO
António Júlio Duarte

80 Filipe Felizardo

‘AQUELES QUE TÊM PODER’ — WILLIAM EMPSON SOBRE O SONETO 94

Rodrigo Abecasis Fernandes

No início de «They that have power» William Empson expõe de um modo sucinto aquilo que poderíamos descrever como um problema com que qualquer crítico literário, eventualmente, se depara:

«you can work through all the notes in the variorum without finding out whether flower, lily, ‘owner’, and person addressed are all alike or opposed. One would like to say that the poem has all such possible meanings, digested into some order, and then try to show how this is done, but the mere number of possible interpretations is amusingly too great.»

William Empson,
Some Versions of Pastoral, p. 77.¹

A perplexidade de Empson perante o número de possíveis interpretações suscitadas pelos termos fundamentais do soneto de Shakespeare merece alguma atenção. A dúvida expressa não se deve a algo que normalmente seja identificado como um problema de linguagem, visto não se tratar de uma dificuldade que advenha de uma ou mais palavras desconhecidas, ou de sentidos ocultos em palavras conhecidas. O que suscita a perplexidade deve-se, por outro lado, à forma como as palavras ‘flower’, ‘lily’ e «‘owner’» são usadas por Shakespeare num discurso que tem como destinatário uma pessoa, isto é, a sua perplexida-

de tem como causa a relação que o soneto impõe entre certas palavras (‘flower’, ‘lily’, «‘owner’») e uma certa pessoa («person addressed»). Empson, ao colocar perguntas sobre a semelhança e dissemelhança entre estas palavras, deixa claro que entende perfeitamente os termos em que Shakespeare se expressou, aquilo que não percebe é o que o soneto 94 quer dizer.

A primeira proposta de análise feita pelo crítico, ‘a visão mais simples’, consiste em considerar se cada duas palavras são parecidas numa qualquer propriedade, o que resulta na seguinte observação: «any one of the four either is or is not and either should or should not be like each of the others» (*idem*, p. 77). Esta proposta pode ser descrita da seguinte maneira: existe uma série de marcas gráficas numa página que, na sua totalidade, perfaz o soneto 94 de Shakespeare; o sentido desse soneto, aquilo que quer dizer, é no entanto ambíguo, visto ser difícil determinar qual é a relação adequada entre os vários termos que o compõem; então, observando a forma como estes termos aparecem na página, e o modo como se seguem uns aos outros e se ligam entre si, será possível determinar qual é a relação relevante que os governa. A ‘visão mais simples’ trata-se de uma forma de aplicar matemática à leitura de poemas, sendo a estrutura destes considerada como a estrutura de uma equação: existem determinados termos cujo conteúdo é

obsuro e desconhecido, mas que, em virtude de se encontrarem numa construção que os relaciona com termos conhecidos, o seu conteúdo não só é recuperável como é também determinável através da análise (e.g. $x=2$). Feito este exercício, cabe ao crítico registar os dados obtidos pelo seu cálculo e, acabada esta tarefa, acaba também a interpretação.

O que Empson designa ‘a visão mais simples’ é, contudo, algo que não leva muito a sério. Ao invés de um exercício deste género gerar uma série de dados que pode ser digerida pela análise, o resultado de forma alguma contribui para apaziguar a perplexidade e a confusão do crítico perante o soneto 94: «this yields 4096 possible movements of thought, with other possibilities» (*idem, ibid.*). Ao mesmo tempo que Empson, com o seu característico bom humor, descreve esta atitude crítica, mostra não ter convicção alguma nos resultados que por ela são produzidos:

«The vague and generalized language of the descriptions, which might be talking about so many sorts of people as well as feeling so many things about them, somehow makes a unity like a crossroads, which analysis does not deal with by exploring down the roads; makes a solid flute on which you can play a multitude of tunes, whose solidity no list of all possible tunes would go far to explain.»

Some Versions of Pastoral, p. 77.

A ideia de que uma lista exaustiva das mais de 4096 possíveis relações entre certas palavras que ocorrem num poema de pouco ou nada serviria para explicar esse poema parece implicar que aquilo que caracteriza a actividade crítica, ou seja a actividade de tentar fazer sentido de um poema, não se trata de uma procura por significados recônditos e escondidos nas palavras, como propriedades de textos cujo acesso, apesar de difícil, é no entanto possível. A semelhança entre a posição crítica ‘resolver equações’ e equações, propriamente ditas, é facilmente reco-

nhécível quando nos apercebemos que a ideia de equação, para vários autores incluindo Empson, é uma boa metáfora para explicar o que é uma metáfora. As relações que Empson procura analisar são, afinal de contas, o género de relações que metáforas tipicamente põem em evidência. Ao abandonar a ideia de observação não investida, isto é desinteressada (que equivale à posição do matemático face a uma equação), a ideia de que uma metáfora tem como propriedade fundamental ser o veículo de um sentido metafórico, ou secundário, que se oculta por trás do sentido literal das palavras, é simultaneamente abandonada. Assim, Empson antecipa Donald Davidson, que no seu ensaio sobre metáforas afirmou «The central mistake against which I shall be inveighing is the idea that a metaphor has, in addition to its literal sense, another sense or meaning»². Mencionando a diferença entre aprender um novo uso para uma palavra conhecida e usar uma palavra que já se conhece, Davidson coloca metáforas no segundo caso. Empson, creio, faz o mesmo, porque a sua perplexidade tem a ver com o que as palavras querem dizer, não com o que dizem. Neste sentido, problemas típicos da crítica literária, como o não saber o que um poema quer dizer, e não saber qual o método que melhor nos ajuda a saber o que o poema quer dizer, são problemas derivados de usos de palavras, não das palavras em si.

A mudança de direcção proposta por Empson é uma forma de marcar uma importante diferença entre duas atitudes ou posições críticas fundamentais: de um lado um poema é visto como uma estrutura singular capaz de gerar e de comunicar um sentido, um objecto dotado de uma espécie de eloquência que transmite o seu significado de um modo inequívoco, e entender um poema consiste unicamente na capacidade de capturar esse sentido; do outro lado um poema é visto como um uso enigmático de coisas familiares, e entender um poema não é distinto de prestar atenção a certos efeitos que o poema provoca. Que esta seja a posição adoptada por

Empson ao longo de «They that have power» torna-se mais evidente quando, no final do primeiro parágrafo, a respeito do número «amusingly too great», afirma: «the niggler is routed here; one has honestly to consider what seems important»³. Por outras palavras, a actividade que consiste em interpretar um texto não só é determinada pelas características gráficas desse texto, o que as palavras dizem, como é também determinada por uma série de escolhas, sendo essas escolhas a função de um interesse privado, particular.

Uma maneira de clarificar este aspecto será fazer referência a uma conhecida e influente distinção proposta por E.D. Hirsch, Jr., nomeadamente a oposição entre meaning e significance. O primeiro destes termos refere ‘aquilo que um texto representa, o que o autor queria dizer ao inscrever determinados signos numa determinada sequência’, enquanto o segundo termo, significance, refere uma actividade, decorrente do acto de leitura, que consiste em relacionar o meaning de um texto com algo que não é esse texto, como por exemplo outros textos, pessoas, conceitos, o estado da nação, etc. No entanto, como Empson sugere, e eu tenho vindo a sugerir, uma lista dos cerca de 4096 sentidos possíveis do soneto 94, por mais exhaustiva que seja, de modo algum garante a possibilidade de hierarquizar os vários sentidos numa estrutura significativa que permita determinar o que seria, de facto, o meaning do soneto 94.

Enquanto à primeira vista a diferença entre meaning e significance seja entre, de um lado, um certo estatuto de auto-evidência (no sentido de ser objectiva) que, em virtude desse mesmo estatuto, dispensa qualquer género muito elaborado de mediação interpretativa (exige somente que se preste bem atenção) e, do outro lado, um género de actividade que é mediada pela escolha, e por isso idiossincrática, não objectiva, a argumentação de Empson que tenho vindo a seguir propõe que distinções deste tipo não têm fundamento. A categoria crítica meaning,

que pretende ser um critério formal que garante a objectividade da interpretação, e que por isso se trata de uma prescrição moral sobre como deve proceder a boa leitura, é deste modo pouco mais do que uma forma de impor uma distinção arbitrária, no sentido em que meaning é, já por si, o resultado de uma escolha. Note-se que, se a perplexidade de Empson se deve ao que o soneto 94 quer dizer, e que se entender as palavras do soneto não é condição suficiente para compreender o soneto, não existe nenhuma etapa na actividade da interpretação que seja caracterizada por qualquer tipo de evidência interna, concreta, não ambígua e não dada a equívocos. É neste sentido que Empson, em *The Structure of Complex Words*, afirma: «It would be foolish to erect rules which were supposed to be automatic; on the whole, speakers do what they think sensible».⁴

Uma distinção prima desta, que opõe ‘interpretação correcta’ e ‘boa interpretação para certos propósitos’, é igualmente atenuada se levarmos os argumentos de Empson à sua consequência natural. Se ‘one has honestly to consider what seems important», então a interpretação é uma actividade que, movida por uma série de escolhas particulares («one has»), dirige-se sempre para um fim. Não deixando de ser curioso, não é de espantar que esse fim, no caso de Empson e do soneto 94, seja algo de particular importância para William Empson.

Apesar de discordar com as dicotomias de Hirsch, Jr., dou por mim a propor uma distinção que pretende marcar a diferença entre o que me parecem ser dois momentos fundamentais que caracterizam a actividade da crítica literária. O primeiro momento consiste na constatação de uma perplexidade perante um bocado de linguagem que se considera de sentido enigmático, o que equivale a dizer que se reconhece as palavras no seu sentido literal, o único sentido sistemático de um texto, mas no entanto não se sabe o que fazer com essas palavras. O segundo momento consiste no género de explicações que se

oferece numa tentativa de apaziguar a perplexidade reconhecida no primeiro momento, e é este esforço por encontrar razões que caracteriza toda a prática da crítica textual (porque o primeiro momento, só por si, não resulta necessariamente numa acção, e eu estou interessado em pensar sobre crítica literária como uma acção). O conceito «reason explanations», de Donald Davidson, segundo o qual atribuir razões (crenças, desejos, motivos, atitudes) a uma acção é a forma como compreendemos e explicamos acções (de um ponto de vista não mecânico), parece-me, na sua abrangência e simplicidade, o suficiente para reconhecer o que é este género de esforço. O que quero dizer com isto é que Empson, ao dizer sobre o soneto 94 «the number of possible interpretations is amusingly too great», está na mesma posição que Sócrates quando, ao ouvir que a Pítia de Delfos havia pronunciado ‘Nenhum homem é mais sábio que Sócrates’, pergunta, «What is this riddle?»⁵. Em particular, que a forma como Sócrates tenta posteriormente fazer sentido das enigmáticas palavras do oráculo não é distinto em género da forma como Empson tenta fazer sentido das palavras de Shakespeare. Tanto o sábio ateniense quanto o poeta britânico tentam resolver as suas perplexidades através de uma sucessão de paráfrases que procuram estabilizar ou, mais correctamente, atribuir, um sentido à frase enigmática que é a causa da perplexidade sentida.

No caso de Sócrates a paráfrase ‘só sei que nada sei’ é uma forma de atribuir uma intenção ao deus que se exprimiu pelo oráculo. A ironia (‘o mais sábio entre todos os homens é aquele que sabe o pouco valor que o conhecimento tem’; ‘a sabedoria humana nada vale’) não pode ser considerada uma propriedade inerente às palavras ‘nenhum homem é mais sábio que Sócrates’. Dizer que o deus foi irónico é um típico caso de «reason explanations».

Numa descrição sucinta, e no entanto perfeitamente pacífica, na primeira parte de «They that have power» Empson coloca o soneto 94 ro-

deado dos restantes sonetos de forma a contar uma história que resolva o problema de interpretação que atrás comentei. Após advertir que «There is no reason why so complex a material must be capable of being pegged out into verbal explanations»⁵, Empson prossegue, mantendo que «one does not start interpreting out of the void»⁶. O que o crítico quer dizer é que

«If this was Shakespeare’s only surviving work it would still be clear, supposing one knew about the other Elizabethans, that it involves somehow their feelings about the Machiavellian, the wicked plotter who is exciting and civilized and in some way right about life; which seems an important though rather secret element in the romance that Shakespeare extracted from his patron.»

Some Versions of Pastoral, p. 78.

Empson indica, aparentemente, três formas de abordar o poema: lendo os restantes sonetos, lendo as peças de Shakespeare, lendo outros autores do período isabelino. É importante notar que estas três abordagens consistem em maneiras diferentes de comparar o soneto 94 com uma noção, mais ou menos vaga, de «Machiavellian». No entanto, de entre as três, não existe um critério, quer seja externo ou interno, que determine qual seria a abordagem mais correcta, no sentido da dicotomia ‘interpretação correcta’/ ‘boa interpretação para certos fins’. O que importa é que cada uma delas permita ao crítico situar o soneto 94 num contexto específico, para que seja possível, como disse Cleanth Brooks numa recensão a *Some Versions of Pastoral*, ‘relacionar de um modo particular certas coisas com outras coisas’⁷. A história que Empson conta sobre o soneto 94, que é o resultado de ‘um modo particular de relacionar coisas diferentes’, é uma história que diz respeito a Shakespeare, o autor, e a W.H., o destinatário a quem os poemas são dedicados. Por outras palavras, relacionar o soneto 94 com os restantes sonetos é uma maneira de associar palavras enigmáticas com um contexto,

uma situação humana, tornando assim possível atribuir uma atitude que caracterize a posição de Shakespeare e, deste modo, revele um conteúdo naquilo que é dito. Conseguir descrever as razões que levaram Shakespeare a escrever o soneto 94 é perceber o soneto 94.

Se, por um lado, a história que Empson elabora sobre o soneto é a situação humana que permite compreender as atitudes expressas no poema, por outro lado, e de um ponto de vista curioso, é também uma história sobre as metáforas dos sonetos. Ao comentar os versos

«They rightly do inherit heavens graces,
And husband natures ritches from expense»

Empson desenvolve um intrincado argumento que identifica duas atitudes, opostas entre si, sugeridas por estas duas comparações: por um lado W.H. como um aristocrata que, devido à qualidade do seu sangue, herda, como apenas a aristocracia pode herdar por direito, as graças celestiais; por outro lado W.H. como um oportunista vulgar, que herda o que todos os homens herdaram, mas sabe usar-se disso. Esta última descrição, que talvez possa parecer menos segura do que a primeira, é no entanto justificada pela transição, não muito subtil, de «graces» para «riches».

Após mencionar outras ocorrências da palavra «husband» nos restantes sonetos, ou corolários desta, Empson recorda as várias exortações, por parte de Shakespeare, para que W.H. se case. Depois afirma, estupefacto:

«Though indeed husbandry is still recommended; it is not the change of opinion that has so much effect but the use of the same metaphors with a shift of feeling in them. The legal metaphors (debts to nature and so forth) used for the loving complaint that the man's chastity was selfish are still used when he becomes selfish in his debauchery»

Some Versions of Pastoral, pp. 81-82.

É a frequente mudança na atitude de Shakespeare que justifica a exuberância das suas metáforas, não no que cada uma delas tem de surpreendente como um caso isolado, mas na intrincada relação que Empson vai estabelecendo entre elas. (Já agora, o reconhecimento de que a mesma metáfora pode causar efeitos contrários ao ponto de se contradizerem, ou melhor, que a mesma metáfora pode ser usada com a intenção de provocar efeitos opostos, parece-me mais um exemplo de como a teoria de Empson sobre metáforas, apesar da abundância de evidências potencialmente enganadoras, é nos seus princípios fundamentais semelhante à de Davidson). A dificuldade que o crítico enfrenta, perante o complexo e intrincado uso das metáforas, é então descrito da seguinte maneira

«It is like using a mathematical identity which implies a proof about a particular curve and then finding out that it has a quite new meaning if you take the old constants as variables»

Idem, p.82.

Usando uma analogia diferente, é como se o crítico, prestando atenção à ocorrência de uma metáfora, fosse capaz de estabelecer o seu sentido com relativa facilidade, perdendo no entanto de vista para onde e a que velocidade a metáfora se desloca, isto é, perdendo de vista as suas implicações maiores; prestando atenção ao movimento, à forma como a metáfora se relaciona com as restantes metáforas, perde de vista o sentido, pois o mero número de possibilidades torna-se avassalador. É, no fundo, a desventura da postura 'resolver equações'. No entanto, a conclusão a que Empson chega é arguta, e é a chave que lhe permite fazer sentido do soneto 94. Caracteristicamente, confrontado com uma contradição que não pode ser resolvida pela análise, Empson não opta por qualquer um dos lados, antes procura descrever a natureza do conflito que vê como importante:

«It is these metaphors that have grown till they involve their relations between a man's powers and their use, his nature and his will, the individual and the society, which could be applied afterwards to all human circumstances.»

Idem, p. 82.

É a amplitude de visão, que mantém permanentemente duas atitudes fundamentais sobre escrutínio, que caracteriza a profundidade e o alcance da análise de Empson. Como afirma Lisa A. Rodensky na sua introdução a *Some Versions of Pastoral*, o soneto 94 «treats the high and the low, and then offers a very complicated relationship between them which, in turn, creates a certain attitude about both: that . . . the high are like the low, but also unlike them, and the low are better than the high, and are also not as good or interesting» (*idem*, p. ix). O resultado é idêntico à ambiguidade dos seguintes versos do soneto 95

«How sweet and lovely dost thou make the shame, . . .
Take heed (deare heart) of this large privilege»

Complete Works of William Shakespeare, p. 1377.

O primeiro verso expressa uma atitude de louvor e complacência perante algo cuja natureza não é louvável, e o segundo verso, reagindo, adota uma postura heroica e comovida, promovendo cautela em relação aos desejos arrebatadores do coração, sugerindo ainda assim que estes devem ser aceites.

A sequência enigmática de metáforas no soneto 94, e a forma como estas desenvolvem a amplitude das restantes metáforas dos sonetos de Shakespeare, chamam a atenção, sugerem, certas semelhanças e, simultaneamente, certas dissemelhanças. A forma como Empson lida com estas sugestões contraditórias consiste em descrever duas atitudes que se opõem. Não é surpreendente, pelo menos do ponto de vista da posteridade, que esta seja a estratégia que Empson adota para lidar com um bocado enigmático de linguagem, não fosse ele o autor de três

livros cujo tema fundamental é a ambiguidade verbal e a proliferação de sentidos.

A atitude ambígua de Shakespeare perante W.H., que é simultaneamente visto como uma força natural, correcto em ser fiel a si mesmo até quando a sua índole é menos louvável, e visto como um oportunista, frio na sua relação com os outros homens na medida em que estes apenas servem para avançar a sua posição, todo ele uma pessoa egoísta, é o que Empson descreve como a situação humana que informa o soneto, ou seja, o contexto que atribui ao soneto um sentido. A história que Empson conta na primeira parte de «They that have power» pode ser resumida da seguinte maneira: «The root of the ambivalence, I think, is that W.H. is loved as an arriviste, for an impudent worldliness that Shakespeare finds shocking and delightful»⁸.

Da oscilação entre a admiração e a condenação Empson retira o que, na sua óptica, é a relação importante entre dois dos termos fundamentais sobre os quais expressa perplexidade no primeiro parágrafo do ensaio: 'flower' e 'lily'. O uso de Shakespeare destas duas palavras é um rico confronto de sugestões, a flor do jardim por um lado e a flor selvagem por outro. No primeiro sentido, de acordo com Empson, «a brilliant aristocrat like you gives great pleasure by living as he likes» (*idem*, p. 83) — uma vida que, acusada de egoísmo, simplesmente responde que vive de acordo com a sua índole; no segundo sentido «man is not placed like flowers and though he had best imitate them may be misled in doing so; the Machiavellian is much more like the flower than the Swain is» (*idem, ibid.*) — uma vida que, como um lírio protegido no ambiente controlado de um jardim, pode apanhar uma infecção ao entrar em contacto com uma influência externa, e que por isso está em perigo. No entanto, a comparação entre a flor selvagem e a flor de jardim sugere ainda uma maneira de ocultar o louvor centrado na aristocracia: «all men do most good to others by fulfilling their own natures» (*idem, ibid.*). Não deixa de ser curioso notar como a

história que Empson conta sobre os sonetos de Shakespeare é substancialmente, e subtilmente também, diferente da história que Oscar Wilde conta; pois enquanto Empson mantém (no que constitui uma variação do seu argumento sobre os poemas do jovem John Donne), «Full as they are of Christian echoes, the Sonnets are concerned with an idea strong enough to be balanced against Christianity; they state the opposite idea of self-sacrifice» (*idem, ibid.*), Wilde faz da sua versão o relato da morte de uma série de auto-intitulados ‘mártires da literatura’.

A versão pastoril do soneto 94, expressa na frase «all men do good to others by fulfilling their own natures», emula a evasão de um problema, garantindo a possibilidade de louvar W.H. independentemente do que este faz. É uma forma de dizer ‘apenas te posso condenar louvando-te’. A longa paráfrase que Empson faz no final da primeira parte de «They that have power» é mais uma maneira de descrever este conflito:

«I must try to sum up the effect of so complex an irony, half by trying to follow it through a gradation. ‘I am praising to you the contemptible things you admire, you little plotter; this is how the others try to betray you through flattery; yet it is your little generosity, though it show only as lewdness, which will betray you; for it is wise to be cold, both because you are too inflammable and because I have been so much hurt by you who are heartless; yet I can the better forgive you through that argument from our common isolation; I must praise to you your very faults, especially your selfishness, because you can only now be safe by cultivating them further; yet this is the most dangerous of necessities; people are greedy for your fall as for that of any of the great; indeed no one can rise above common life, as you have done so fully, without in the same degree sinking below it; you have made this advice real to me because I cannot despise it for your sake; I am only sure that you are valuable and in danger.»

Some Versions of Pastoral, p. 85.

Como acontece no caso de Sócrates, que mencionei brevemente, a paráfrase de Empson é o que resulta de um esforço interpretativo cujo objectivo consiste em encontrar razões que façam sentido da perplexidade causada pelo soneto 94. É um caso de «reason explanations», segundo Donald Davidson, ou seja, é atribuir uma intenção a Shakespeare com o objectivo de descrever o que se passa quando o bardo se dirige a W.H. com as palavras do soneto 94. Segundo esta perspectiva, fazer sentido de um bocado enigmático de linguagem, no contexto de crítica literária, é prestar atenção ao que parece ser importante, e o que parece ser importante é aquilo que é importante para nós. A palavra ‘sentido’, ou ‘significado’, quando aplicada a um texto, trata-se da propriedade de uma interpretação, informada por uma série de escolhas que reflectem os nossos gostos, as nossas convicções, as nossas opiniões particulares. Não se trata de uma propriedade do texto em si, mas de uma maneira de prestar atenção aos efeitos que poemas provocam em nós.

Entender um poema é colocar esse poema sob uma descrição. A asserção de Empson, segundo a qual «one has honestly to consider what seems important», deve ser considerada um ponto teórico central num ensaio que aparenta ter pouca teoria. Se entendermos que a escolha, movida por interesses singulares, é a engrenagem fundamental da actividade a que chamamos ‘interpretação’, entendemos também que, num sentido especial e importante, aquilo que eu designei como ‘contextualizar’ (contar uma história, descrever razões, atribuir intenções) não é uma actividade que se segue à nossa compreensão do sentido de um texto, como na distinção meaning / significance. A escolha é uma actividade contígua e inseparável da compreensão que podemos ter de um texto. A situação é, afinal de contas, relativamente simples: crítica literária é sempre a expressão de significance, é uma expressão daquilo que nos parece, enquanto indivíduos, importante (e

o que é importante, diga-se, é aquilo que nos interessa). O que interessa Empson, na primeira parte de «They that have power», é o conflito não resolvido que se gera entre o impulso de louvar e o impulso de admoestar W.H.

É precisamente uma questão de interesses que, mais do que qualquer outra coisa, caracteriza a diferença entre a primeira e a segunda parte de «They that have power». Enquanto na primeira parte Empson está preocupado em entender o que o soneto 94 quer dizer, na segunda parte procura relacionar o conteúdo da paráfrase com uma determinada descrição do pastoril. Enquanto na primeira parte Empson rodeia o soneto 94 dos restantes sonetos, na segunda parte relaciona o soneto com algumas peças de Shakespeare. É de se salientar, contudo, que esta diferença de interesse não é o suficiente para justificar as dicotomias de Hirsch, Jr., que antes tentei atenuar; em ambos os casos o objectivo é determinar o sentido do soneto 94, e as duas estratégias adoptadas não constituem uma diferença na actividade que consiste em fazer sentido das palavras enigmáticas de Shakespeare.

Tendo este aspecto em conta, o que vou fazer agora, ao contrário do que fiz antes, não é descrever a forma como o crítico desenvolve os seus argumentos até chegar a uma conclusão. Quero antes prestar atenção ao que me parece ser, já perto do final do ensaio, uma reformulação da longa paráfrase que acima citei, e ao modo como essa reformulação estabelece com um maior grau de certeza e de segurança, por parte de Empson, o que no soneto 94 é uma versão do pastoril.

Se até aqui tenho vindo a sugerir, embora de um modo indirecto, que a metáfora é o tropo chave de «They that have power», irei de seguida propor que o caso não é exactamente assim. No final da segunda parte do ensaio, ao tentar fazer sentido dos versos «They are lords and owners of their faces,/ Others but stewards of their excellence», Empson chega à seguinte conclusão:

«'Nature in general is a cheat, and all those who think themselves owners are pathetic.' Yet we seem to transfer to Nature the tone of the bitter complaisance taken up towards W.H. when he seemed an owner; she now, as he was, must be given the benefit of the doubt inseparable from these shifting phrases; she too must be let rob you by tricks and still be worshipped. . . . 'Man is so placed that the sort of thing you do is in degree all that anyone can do. . . . One must not look elsewhere; success of the same nature as yours is all that the dignity, whether of life or poetry, can be based upon'.»

Some Versions of Pastoral, p.95.

Ao contrário do que se passa na primeira parte do ensaio, onde a frase «all men do good to others by fulfilling their own natures» deve ser vista como uma expressão pastoril de modo indirecto, que resulta do confronto entre a ideia da flor selvagem e a ideia da flor de jardim, a passagem que acabei de citar procura estabelecer a tendência pastoril do soneto 94 de um modo mais ousado. Fazer com que «owner» corresponda a «nature» vai para além de uma estratégia de ocultação do carácter classista que envolve o louvor a W.H., e coloca, de facto, toda a humanidade no mesmo plano. Contudo, a torção da palavra «owner», que faz da aristocracia o aspecto bruto da natureza que governa sobre todos os homens, não é proposta como uma maneira de resolver o conflito e as contradições em relação a W.H. A transferência da ambiguidade que caracteriza a relação entre Shakespeare e o destinatário dos sonetos para a relação do Homem com a Natureza tem duas consequências importantes: por um lado exonera o bardo de ter escrito um poema que é na verdade um modo de evadir um problema; por outro lado faz da complicada relação entre metáforas, que caracteriza a primeira leitura que Empson faz do soneto 94, algo que vai muito para além da metáfora, e que talvez possamos melhor designar como um exemplo insuspeito de alegoria.

Em *The Structure of Complex Words* Empson afirma

Part of the function of an allegory is to make you feel that two levels of being correspond to one another in detail, and indeed that there is some underlying reality, something in the nature of things, which makes this happen.»

William Empson, *The Structure of Complex Words*, p. 346

A ‘correspondência detalhada entre dois níveis de existência’ não é tipicamente um efeito produzido por metáforas, porque nesse caso os termos usados mantêm entre si uma relação rígida e unilateral. O gênero de correspondência que Empson tem em mente é, pelo contrário, caracterizado por uma forma de contiguidade entre diferentes níveis de existência. Por outras palavras, a relação estabelecida tem mais a ver com uma questão de identidade, que funciona nos dois sentidos, do que com uma questão de semelhança. Deste modo, a forma como o crítico desenvolve os seus argumentos, e a forma como ‘relaciona certas coisas com outras coisas’, está mais próxima do tropo ‘metonímia’ do que do tropo ‘metáfora’. W.H. está, como todos os homens, subjugado à natureza, mas os seus poderes e encantos são tais, e ele é capaz de os usar de uma forma tão chocante, que, por metonímia, a sua figura vale pela força inabalável, fria e distante da Natureza.

É esta inesperada alteração que leva a uma das mais célebres frases de Empson, que citei no início desta comunicação, e que proponho tratar-se de uma variação da paráfrase que termina a primeira parte do ensaio: «The feeling that life is essentially inadequate to the human spirit, and yet that a good life must avoid saying so, is naturally at home with most versions of pastoral»⁹. Porque o truque pastoril consiste em apresentar uma vida limitada como se esta fosse a plenitude da vida, a transição da ambiguidade que caracteriza a atitude de Shakespeare face a W.H. para

uma contradição fundamental que constitui a vida dos homens é justificada. É como se a longa paráfrase dissesse algo do gênero ‘estamos todos no mesmo barco, e por isso não faz mal; está tudo bem contigo, seu aristocrata’, enquanto a segunda paráfrase, que ao mesmo tempo parafraseia a primeira, contorcendo-a, dissesse ‘estamos todos no mesmo barco que o homem atirado borda fora’.

A leitura de Empson, que prossegue como um típico caso de «close reading», vai muito para além do texto, acabando por descrever um gênero de confronto que é característico de muita literatura. E há ainda outro sentido em que a reformulação da primeira paráfrase é importante; é o sentido em que deixa transparecer algo que poderíamos designar como uma espécie de autobiografia.

No ensaio «Proletarian Literature», que serve como introdução a *Some Versions of Pastoral*, Empson diz, ao comentar a *Elegia* de Gray:

«it is only in degree that any improvement of society could prevent wastage of human powers; the waste even in a fortunate life, the isolation even of a life rich in intimacy, cannot but be felt deeply, and is the central feeling of tragedy.»

Some Versions of Pastoral, p.12.

Notando a proximidade entre esta asserção e o que disse ser uma variação da paráfrase que conclui a primeira parte de «They that have power», a conclusão a que chego é que é precisamente a ideia do profundo desencontro e desadequação entre o homem e a vida que, para Empson, constitui o que realmente importa. Assim sendo, uma paráfrase não deve ser considerada uma forma de reduzir o conteúdo e o sentido de um texto (o que quer que isso queira dizer), mas antes deve ser considerada uma expressão de interesses particulares. A narrativa de Empson na terceira pessoa, sobre o soneto 94, Shakespeare, e W.H., torna-se assim num discurso autobiográfico, no sentido em que os

vários problemas de interpretação que Empson aborda, tal como os argumentos que o ajudam a lidar com esses problemas, constituem na sua totalidade algo a que podemos chamar, sem necessidade de sentir qualquer género de cons-

trangimento, 'o autor'. «They that have power», ensaio de William Empson sobre o soneto 94 como uma versão de pastoril, é por si mais uma versão do pastoril, onde o ensaio, por metonímia, é também o autor.

NOTAS

- 1 Todas as referências ao ensaio «They that have power» são a esta edição, pelo que de seguida apenas notarei o número das páginas.
- 2 *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, University of Chicago Press, Chicago, 1979, p. 30.
- 3 *Some Versions of Pastoral*, p. 77.
- 4 William Empson, *The Structure of Complex Words*, p. 80.
- 5 Platão, «Apology», *Plato Complete Works*, p. 21 (21 b).
- 6 *Some Versions of Pastoral*, p. 77.
- 7 *Idem*, p. 78. C.f. *Some Versions of Pastoral*, «Prefatory Note» (Lisa A. Rodensky), p. xxiii.
- 8 *Some Versions of Pastoral*, pp. 78-79.
- 9 *Some Versions of Pastoral*, p. 95.

REFERÊNCIAS

- Donald Davidson, «What Metaphors Mean», em *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, University of Chicago Press, Chicago, 1979.
- Empson, William, *Some Versions of Pastoral*, Penguin Books, Harmondsworth, 1995 (1935).
- _____. *The Structure of Complex Words*, Penguin Books, Harmondsworth, 1995 (1955).
- Platão, *Plato Complete Works*, ed. John M. Cooper, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1997.
- Shakespeare, *Complete Works of William Shakespeare*, Harper Collins Publishers, Glasgow, 1994.

ANTES DE TODA A MEMÓRIA DO MUNDO

Cesar Kiraly

(Fotografias de Daniel Blaufuks)

Cesar Kiraly é professor de Estética e Teoria Política na Universidade Federal Fluminense. Autor, dentre outros, dos livros *Variações: sobre um tema de Anselm Kiefer* e de *Ceticismo e Política*. Editor do Caderno-Revista de Poesia *7faces*. Curador da Galeria IBEU no Rio de Janeiro.

1. A relação entre a arte contemporânea e a política é estreita. Os efeitos de captura da política sobre a arte são bem evidentes. Mas o que é menos claro é que constitui a arte contemporânea a potência de intervir e explicitar a política. Podemos dizer que a política é dependente disso, para seu próprio bem. Essa intimidade é dependente da transfiguração dos objetos comuns e da lida fraturada com a experiência. A transfiguração concerne ao fato de qualquer coisa poder ser feita em obra de arte e a lida fraturada a que uma figura artística só consegue corresponder a um *evento* sob emprego de dissonância, ruído, movimento antianatômico ou paroxismo. Em suma, dando a perceber, mesmo que em detalhe, elementos de composição da imagem, daquilo de que é feita. A idéia é que a arte antes de se tornar contemporânea, pelo menos não predominantemente, não era assim. Logo, essa viragem aproxima de maneira simbiótica esses dois campos. Ainda mais quando a política se afasta do Estado.

2. A política não é uma experiência evidente, tampouco trivial. Não se a percebe apenas por desejo. Ela é vista por uma sorte de artil. Este artil concerne a saber não o que a política é, porque ela nem é, nem *não é*, mas a precisar *quando* é política. O que se tem verificado é que a arte contemporânea tem extrema habilidade para dar a perceber o *quando* ao qual nos referimos.

Para tanto, ela produz objetos, ou situações, em que torna explícito, pela interação, que a política *está* quando há crueldade. A arte contemporânea, então, serviria apenas para justificar uma forma tão comum de pessimismo antropológico? Com efeito, isso não quer dizer a maldade humana, mas que, ambivalentemente, no momento em estabiliza dinâmicas, encadeia comandos, a política, por provocar, pela disciplina, pelos costumes ou pelas instituições, de forma consciente, dor física ou emocional, flerta intensamente com o vício. A arte contemporânea consegue explicitar a crueldade, ou mesmo contra ela intervir, de modo tão eficiente, que chega a fazê-lo mesmo quando se move de forma intuitiva. Não é necessário ter consciência do processo para se imiscuir nele, ou torná-lo visível para outros. A arte contemporânea é uma dessas atividades em que o *quando* da política é mostrado, seja de forma direta ou incidental.

3. Uma série de artistas contemporâneos se dedicam a temas explicitamente políticos, tais como os males da energia nuclear, o uso da violência pelo Estado etc. São bem sucedidos em suas obras quando conseguem mostrar tais eventos de um modo não capturado pela política. Esses artistas podem até mesmo fazer política com suas obras, mas são bem sucedidos somente quando escapam de ser usados. Isso acontece

quando suas obras não participam de processos de crudelização, ainda que de modo difuso. Se lembrarmos de *Sonne statt Reagan*, performance musical realizada pelo Joseph Beuys em 1982, cujo título explora a proximidade sonora de *Regen*, chuva em alemão, e Reagan, de Ronald Reagan, veremos como isso pode ser feito de maneira bem sucedida. Mas não é tão fácil. Ao se escolher um objeto político, por assim dizer, no campo semântico da política, enfrenta-se imediatamente um risco, principalmente quando dele não se tem nitidez, que é o de incorporação. Pensemos, por exemplo, que um critério comum, mesmo que equívoco, para se determinar a política, é a participação do Estado. No mínimo, ao se escolher um objeto da semântica política, os sentidos da obra e os do Estado se cruzarão, comumente, com restrição para a ex-

pressão daquela. Até mesmo a simplificação de que os artistas de esquerda, detentores da sensibilidade social, mobilizariam temas explícitos da semântica política, e os conservadores deles se esquivariam, poderia ser prejudicial aos artistas progressistas, uma vez que o diâmetro do que se entende por esquerda, por vezes, pode ter sentidos desconfortáveis, ou minimizar o que a obra pode dizer. Pois bem, uma característica definidora da experiência política é não entregar a sua politicidade facilmente, ela se vale de muitas cortinas de fumaça. Em suma, a política se esconde. O *quando* da política se institui se escondendo, por essa razão é que se pode dizer pela opacidade da experiência política. Dessa forma, muitos artistas contemporâneos, ao movimentarem signos tradicionalmente políticos, ao seguirem um índice posto pela política, são



From the series *ITS*, 2014
Digital print
35 x 45 cm

enganados e operam sobre imagens que a experiência política os induz a trabalhar, justamente para poder se esconder. A política então conta com trabalho alheio para tornar sua opacidade mais densa. Daí a arte contemporânea, quando ingênua, apenas agitar sedimentos.

4. A reação natural ao que dissemos seria um inquisitorial: — queremos nomes. Falarei de alguns artistas bem sucedidos: — Diga os nomes dos que falharam. Basta dizer que se há um signo explicitamente político, é mais provável que tenha falhado, do que sido bem sucedido. O mais comum, inclusive, entre as obras que tiveram relevância política, é que não tenham mobilizado tais signos políticos, realizando efeito de intervenção, ou desencobrimento, de forma acidental. Um belo ardid da experiência da arte em face da política. Enquanto a política captura aqueles que procuram atingi-la por seus próprios signos, a arte faz com que atinjam a política aqueles que, no mais das vezes, não pretendiam intervir no conflito. Se pudéssemos perguntar à política por que ela se esconde. Ela diria cinicamente que é da sua natureza. Se insistíssemos, ela provavelmente entregaria que se estabiliza pela crueldade, pela capacidade deliberada de produzir dor e mantê-la por espaço de tempo, que se o faz explicitamente, acaba por ser boicotada em sua dinâmica de produzir ordem. O que seria ruim para todos, pois uma cidade sem regras é uma quimera. Além de que, em virtude do seu flerte com o vício, ela se diria mal compreendida.

5. Uma temática importante para a arte contemporânea é a memória da Shoá. Além de consistir em um dos experimentos políticos mais cruéis de que se tem notícia, a prática que a sucede não lhe poupa da opacidade. Os termos da representação, como habitual à experiência política, são oferecidos de modo que seus destinos se encaminham a que não possamos nos relacionar com o evento, de tal forma que os fragmentos percam sentido, ou não mais tenham razão específica.

Apesar das evidências, cada vez tem sido mais difícil ter a sensação moral de que a Shoá é brutalmente distinta da escravidão africana, da colonização da América etc. A impossibilidade da distinção moral entre esses eventos é resultado de serem tornados inacessíveis pela ação política da crueldade sobre o tempo. A Shoá ainda resiste, principalmente em virtude do tratamento conceitual que recebeu dos pensadores que se dedicaram à ela e da tematização artística preocupada em se esquivar dos determinismos postos pela política.

6. Como isso é possível? A memória da Shoá pôde burlar a cauterização exercida pela política usando o trunfo do adversário a seu favor, ela pôde partir das dificuldades intrínsecas à representação. A arte contemporânea é responsável por isso, ela soube se servir e tornar virtuosa essa estranha posição enunciativa. Entretanto, dizer que se trata de uma invenção é um exagero, foi o modo de transfigurar uma miséria. Por certo, muitos saíram do campo de concentração, ou de extermínio, e tentaram dizer o que lhes passou e foram recebidos por ambiente incapaz de compreender o que diziam. A cauterização já havia começado. Eles foram recebidos pela dinâmica política a lhes cassar a palavra dentro da boca. Muito se tentou para fugir da cauterização: museus foram construídos, centros de documentação foram montados, a visita aos campos estimulada e a valorização social da posição de testemunho. Essas medidas foram necessárias para enfrentar a cumplicidade terrível entre o tempo e a política. Todavia, como os cemitérios, ou os memoriais de antigos combatentes de guerras, essas iniciativas também estão fadadas à opacidade frente a sensação que deveriam dar acesso. A desvantagem foi atenuada pelo momento em que se compreendeu que não se podia partir do desejo de dizer o que aconteceu, pois esse seria antecipável pela vontade de anulação promovida pela política, mas da impossibilidade de narrar o acontecido. Era o caso de opor à polí-

tica um novo artil capaz de imprevistas instituições de formas enunciativas.

7. A arte contemporânea bem sucedida em intervir e dar a ver a política, rebelando-se contra os modos da opacidade, foi aquela que não se esquivou de entender a relevância da inteligibilidade da Shoá para a moralidade. A descoberta da especialidade da posição de testemunho, servindo-se da atenção aos sobreviventes, compreendendo-a como fonte privilegiada à verdade, na contramão da tradição jurídica, foi uma das formas pelas quais isso foi feito. Isso pode ser percebido na literatura de testemunho. O testemunho foi transformado em posição relevante, ao mesmo tempo em que se alterou os requisitos para testemunhar. Alguns autores podem ser reunidos como representantes do novo testemunho. As obras de Primo Levi, Tadeusz Borowski, Imre Kertész e Robert Antelme são diferentes

dos demais relatos, porque partem do princípio de que não podem comunicar o que se passou e levam tal impasse para a forma. A mesma sensação é confirmada pela profusão de documentos do julgamento de Adolf Eichmann. Ao invés de permitir que a incomunicabilidade se tornasse o resultado da maçante recolha e destruição histórica, a literatura de testemunho trouxe a questão ao proscênio e a reverteu em seu pressuposto.

8. A Shoá se torna o evento a partir do qual, para enunciar, é preciso admitir tal impossibilidade. Essa é uma reconfiguração da moral como atividade. O recurso serve para permitir acesso direto às sensações dos que sobreviveram, além de manter essa região a salvo da cauterização. Percebamos, não se trata exatamente da Shoá, mas dos recursos morais de combate à cegueira política capazes de a receber.



From the series *ITS*, 2014
Digital print
35 x 45 cm

9. Entretanto, percebeu-se que *mostrar* a memória da Shoá traria outras dificuldades. Partia-se da diferença entre a imagem e a linguagem, ao mesmo tempo em que se admitia que a imagem deveria seguir a linguagem no concernente à capacidade de instituição moral sobre a política. A obra mais importante na busca de resolver esse impasse é a de Claude Lanzmann. Da mesma forma todo o discurso que fez circular sobre a imoralidade de fazer ficção a partir dos campos de extermínio, extensível, parece-nos, às artes visuais como um todo. A exibição deveria apenas mostrar vítimas e malfeitores falando do que sentem sobre o ocorrido, sobre suas lembranças, sem fantasia deliberada, pois a partir dessa começariam a operar os mecanismos do relativismo moral. Não se deve recompor, pela imaginação voluntária, o que se passou, mas assumir a distância entre o que podemos ver e o que eles viram. É importante que tudo o que os

relatos exibidos possam provocar à imaginação seja sempre muito pouco. Mesmo as imagens documentais não fantasiadas teriam um intenso componente de imoralidade ao iniciarem inexorável dinâmica de anestesia diante do horror. Até *Noite e Nevoeiro* de Resnais, apesar da montagem tentar distrair a captura, seria o início da perda da sensibilidade. Ele instituiu o paradoxo: se não mostrarmos, não saberemos o que temer, se expomos, de pouco em pouco, deixamos de temer. A revelação das imagens de extermínio por Resnais é uma das poucas que é moral por ainda sustentar essa tensão. Os documentos são mantidos para que sirvam de resistência contra a morte que é o esquecimento. A narcotização que realizam, por outro lado, boicotam a intenção inicial. Um dos efeitos da cauterização é tudo ser igualmente lembrado, o que provoca uma modalidade de esquecimento. Dessa forma, Lanzmann atualiza aquilo que a literatura de



Archiv, 2014
Impressão digital
100 x 160 cm

testemunho percebeu sobre a via da preservação moral passar pela admissão de abismos intransponíveis. A arte não deveriasanar esse fato, mas operar no seu entorno. A questão não é olhar o abismo, mas a consciência invulgar da sua existência. Dessa forma, não se mostra ou se diz a Shoá, mostra-se o que os sobreviventes têm a dizer. Dissolve-se, numa primeira dimensão, a suposta diferença entre os dois regimes.

10. Apesar do protagonismo de Lanzmann na reflexão sobre artes visuais, há que se dizer que antes dele Paul Celan já teria dado a direção certa para a presença da Shoá na imagem. Se, por um lado, existe o percurso que se inicia pela literatura e se completa no cinema, vinculando a linguagem à imagem, por outro, Celan nunca as teve como distintas. Sua poesia pode não ser experimental como a de Mallarmé ou Apollinaire, raramente tendo se afastado da margem esquerda, mas situou, seja pela construção das imagens, seja pela pesquisa de linguagem, aproximando seu alemão de usos, por vezes, assemelhados ao ídiche, na impossibilidade de dizer ou mostrar a experiência concentracionária. Há indistinção entre linguagem e a imagem e nela habita este silêncio que se torna politicamente forte, por resistir aos modos históricos de apagamento.

11. A comparação entre Lanzmann e Celan é a mais importante para a memória da Shoá, e, conseqüentemente, para a relação entre estética e política na arte contemporânea. À esta o sentido é claro, trata-se da forma mais densa de intervir, e dar a ver a política, sem por ela ser capturado, esse encarceramento redundaria em contribuir para a cauterização do fenômeno que se busca preservar, melhorar, reverter, atacar etc. Isso quer dizer que a viabilidade moral da arte contemporânea tem que ver com incorporar essa forma de lidar com a política. A continuidade da memória da Shoá é um problema mais delicado. Lanzmann interromperia algo que Celan objetivava que tenha prosseguimento. Não se pode inter-

romper o encontro de meridianos. Não estamos, apesar disso, diante de um conflito de duas vias. Lanzmann institui a fortaleza moral que constrange aquilo que Celan inventa, porém, porque não é completamente bem sucedido, funciona como o viabilizador de um futuro que não previu. Foi preciso um muro. Por sorte ele pôde ser burlado pela imaginação que o precedeu.

12. A maneira errada de interpretar a obra de Lanzmann, seria tomá-la como o *fim* de uma forma de finalidade. Como se seus documentários fossem o último capítulo da história da representação ficcional de acontecimentos políticos. Não é nada disso. A significação é inversa. A política tenta instaurar vínculo de finalidade entre os eventos e seu sucesso está intrinsecamente ligado à cauterizar a memória de tais eventos. A sua via preferencial, na sociedade contemporânea, é a ficção que não se preserva pela forma. O gesto de Lanzmann é o avesso da cumplicidade com a finalidade histórica. É o contrário do pacto com a normatividade. Ele consiste em uma estreita aliança com a circunstância e o artifício. Trata-se de romper com a sedução exercida pelos modos de construção de coerência da finalidade política. Neles, tudo tem que ver com tudo, porque todos foram esquecidos. Todos têm o mesmo rosto, pois é impossível ver o rosto de alguém. O indiscernível entre imagem e texto está mais seguro com a operação de marcar como imoralidade toda memória deliberadamente tornada ficção.

13. A Shoá é questão mais delicada, Lanzmann é o efeito de inibição, enquanto Celan é o novo fôlego. Os sobreviventes idosos estão desaparecendo. A memória tem sido deslocada. Não é mais possível ser educado por sobreviventes, vítimas ou algozes. A capacidade de testemunhar se esvai nos descendentes, mesmo que alguns busquem a relevância de falar como netos ou bisnetos. Do lado dos algozes, também é compreensível que os descendentes nada queriam ter que ver com

o passado. Em suma, não há mais ninguém para testemunhar. Os documentários de Lanzmann são o fim de uma linha. Estaríamos com pouca opção de atividade para confrontar os ficcionistas. É nisso que Celan é a janela aberta ao que Lanzmann tem de protetivo. Por mais triste que seja, Celan nos enche de vida.

14. A obra de Lanzmann é o critério de identificação do moralmente vulgar. A obra de Celan torna possível aos artistas contemporâneos intervir e dar a ver os sentidos da Shoá em um mundo mais distante dela. As obras de Anselm Kiefer e Christian Boltanski são dependentes da possibilidade de instituir objetos pictóricos que são ao mesmo tempo discurso e imagem. O uso da tematização da cor como princípio de construção da imagem, num número significativo de seus poemas, é o que assim permite. Não é apenas escrever de

modo a produzir imagens, o que é representacional e bastante comum, além de forma típica para receber um lugar pela política, logo, não ser mais visto, porém escrever como imagem, tendo como matéria simples formas de letras, palavras e a referência delas à cores, e o uso da cor que elas mesmas são. Estes artistas foram, em suas densidades, permitidos por Celan a se referirem à Shoá, sob condição de que o fizessem explorando o ponto de indiscernibilidade entre texto e imagem, para que não quedassem capturados pela palavra de ordem. Celan o faz dizendo azul, amarelo, cinza, preto, branco no entremeio da memória da exceção, que também é uma desilusão amorosa imensamente profunda.

15. O estado da crueldade no contexto luso-brasileiro é especialmente grave. Isso quer dizer que as chances de se escapar às capturas da mera



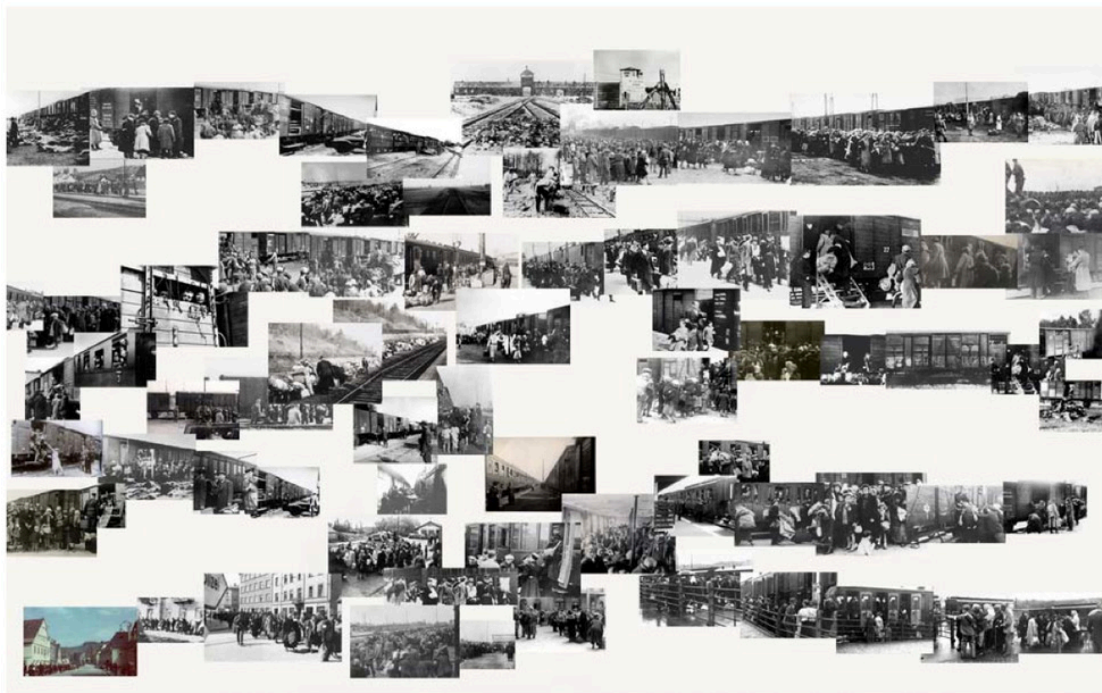
Bahnhof, 2014
Digital print
100 x 160 cm

posição política são mínimas. O resultado é que muito pouco do sentido dos processos de instituição é passível de ser visto. Uma das marcas sintomáticas é que a Shoá não compõe a nossa memória social. Tal pode ser notado na sensação de pastiche quase sempre que a temática é explorada. O assunto não é tomado como nosso e essa é uma das principais barreiras de utilização dessa poderosa ferramenta de permitir a política ser vista. Tenta-se buscar outra via de entrada para a viabilizar o julgamento moral da esfera pública. Os índios, a escravidão, as guerras coloniais, as rebeliões reprimidas, os conflitos de violência urbana, os crimes de ditadura etc. são invocados como vistos de entrada próprios para a inteligibilidade da política. Seria difícil não ver nisso a expressão da opacidade política, uma vez que a entrada na percepção moral, dá-se por vias, de tal formas cauterizadas, que o enunciado é sempre capturado pela posição política. Ele

roda em falso insistindo na naturalidade do inimigo a combater e fornece ao lado, do suposto oponente, as mesmas razões de conflito. Ainda não realizamos que não importa da onde vemos, mas que precisamos ver. A Shoá é um olho não cauterizado, que, por causa das estratégias da opacidade, percebemos como não podendo ser nosso.

16. Blaufuks é um dos poucos artistas contemporâneos no contexto luso-brasileiro à vencer esse cerco. Mas mesmo assim *cum grano salis*. Pois sua obra reverbera a memória da Shoá, na vitalidade permitida por Lanzmann e Celan, mas também é impedida pelas circunstâncias em que se insere.

17. Uma importante expressão da arte contemporânea concerne à produção de objetos e ambientes. Podemos dizer que tais presenças são



The Way to Auschwitz, 2014
Digital print
100 x 160 cm

metas pelas quais ela estende sua influência sobre o mundo. Trata-se de colocar no caminho um objeto para ser visto, tropeçar nele, no caso do nosso argumento, um objeto moral para ser vivenciado. Este percurso, no caso de uma instalação, distingue-se de um mero monumento, pois é feito para durar apenas por certo tempo, enquanto o monumento tem que ver mais com a indiferença que acarreta, com sua função de paisagem, do que com a diferença que produz. Tais objetos formando um trajeto, um ambiente etc. depois precisam ser movidos, transportados ou mesmo guardados para sempre. Eles precisam existir no mesmo lugar apenas por um tempo. Não tê-los sempre à disposição é relevante. Por vezes, até mesmo a dificuldade de conservação é importante. A questão é que montados realizam o efeito de presença moral. Trata-se de algo cuja existência conclama o mundo, seja pela proporção, pela fragilidade, seja pelo número de pessoas envolvidas, é preciso que consuma o mundo, até mesmo pela exigência econômica.

18. A operação cognitiva importante é a transfiguração dos objetos comuns, a social é o estabelecimento de um ambiente de passagem. O corpo de quem o atravessa deve sofrer uma intensa descarga de radiação moral. Um bom exemplo disso é a exposição de Boltanski, em 2010, no Grand Palais em Paris, em que uma garra imensa carrega uma substancial quantidade de roupas à portentosa altura e as solta, enquanto os visitantes atravessam conjuntos menores também de vestimentas sem donos, sob a cadência da batida do coração humano. Tudo isso para ser desmontado algum tempo depois. *Tanto esforço para nada* é o que toda moralidade precisa resistir, sem tal forma de resiliência, não precisa começar a enunciação.

19. A baixa adesão aos modos de quebra da opacidade política, em circunstâncias luso-brasileiras, muito provavelmente decorre da nossa incapacidade de admitir os vícios provenientes do

passado colonial, bastando beber a água, ou respirar o ar, para ser parte disso tudo. Nem mesmo o capitalismo pôde fazer dinheiro dando a ver a moralidade da forma como nos referimos. Nem nisso ele nos serviu. Assim, artistas como Blaufuks, que de forma bem sucedida se serviram da indiscernibilidade entre mostrar e dizer, foram obrigados a produzir em formatos intimistas, hesitantes em contemporaneidade, que adquirem seus charmes na resistência ao tempo, como a fotografia, a colagem, a gravura, livros de artista, quando muito, objetos para a percepção de negativos, objetos diminutos, projeções de vídeos, em suma, coisas que possam ser acumuladas em casa. Isso não quer dizer que tais artistas, como parece ser bem o caso de Blaufuks, em linhagem, até agora com poucos membros, de fotógrafos portugueses de ascendência judaica, como Jorge Molder, não se sintam à vontade nesse tipo de opção ou queiram se valer de formas portentosas. A questão é que o colossal na arte contemporânea luso-brasileira passa ao largo do sentido da instituição moral pela Shoá permitido, sendo francamente capturado pelas formas de opacidade política, mesmo quando aborda a pobreza, o passado colonial, a violência etc. As obras são facilmente capturadas pela crueldade, por não participarem da sensibilidade capaz de perceber tais dinâmicas. Na verdade, correm o risco de se tornarem um magnífico conjunto de coisas protegidas, tão somente. Dessa forma, ao invés de podermos contar com a nossa arte contemporânea, no sentido dela ocupar o espaço público com objetos pictóricos, que consomem os recursos da exploração para nos permitir ter clareza acerca dos modos da imoralidade política, ao contrário, ficamos sozinhos à mercê dos acidentes, cegos diante do moinho satânico. Assim, o quadro é triste, os que melhor ensinam a ver, acabam sendo aqueles que produzem arte, ignorando, o mais que podem, a politicidade. Restamos entregues, até agora, aos modos da clareza tão somente residuais. Ora, ao termos a experiência *tout court*, acabamos percebendo a

política. No entanto, não podemos mais contar com o acidente, pois o abstrato, não imerso em tom que o torne elemento de compreensão da imagem política, não mais escapa à sua função decorativa. Pela dinâmica do estado de coisas, o abstrato ainda tem força quando vinculado ao desencobrimento da crueldade.

20. As barracas para os soldados, os arquivos, os dormentes, os trilhos, os trens, as estações para eles, os cabelos raspados, a organização dos pertences sem dono, os dentes de ouro removidos, as paredes das câmaras arranhadas, navios, faróis, atletas, estádios, asilos, refeitórios, bibliotecas, salas de cinema, memórias, cidades, luvas para manipular o que se fragiliza pela ação do tempo, tudo isso, concerne a uma forma pela qual já sabemos que a imagem mexe,

ora, na direção do desaparecimento, do esquecimento; aos artistas contemporâneos resta partir dessa sensibilidade, não se limitar a ela, não se mover sem ela, pois está claro que se legitimam, por assim dizer, ao se moverem como cavalos de Tróia, sedutores de toda a circulação destruída, que nos persuade do progresso, convencenos do fim, para encaminhá-las, não ao fim ou ao progresso, mas à vitalidade necessária para perceber a experiência política, interrompendo, portanto, o aprofundamento da crueldade. Para isso é preciso saber se esquivar das modalidades de captura da imagem, este desvio é dependente de ver a partir da Shoá. Parece que por resistirmos a isso, sem querer, ainda vemos tão pouco. Eis uma forma pela qual se pode começar a descrever toda a memória do mundo.

ESTILO E INDIVÍDUO

Humberto Brito

Num esboço de prefácio a *Ficções do Interlúdio* (1930?), Pessoa descreve a sua obra em relação a dois grandes tipos de figuras: aquelas em que «não há diferença do meu estilo próprio» e as outras, «nas que destaco em absoluto».

Entre as primeiras, a saber, Bernardo Soares e Barão de Teive, em que «não há diferença do meu estilo próprio» existem todavia diferenças: distinguem-se «nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas não se distinguiriam entre si. ... — escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática, e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu» (*Teoria da Heteronímia* [TH], 236). Parágrafos depois a mesma ideia aparece descrita da seguinte maneira. «Há o leitor de reparar que, embora eu publique o Livro do Desassossego como sendo de um tal Bernardo Soares (...) o não incluí todavia nestas *Ficções do Interlúdio*»:

«É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta.»

TH 238

Esta passagem significa que para se ser um indivíduo — ou uma «individualidade completa», como afirmara poucos anos antes na sua *Tábua Bibliográfica* — não basta, no entender de Fernando Pessoa, exhibir ideias, sentimentos, modos de ver e de compreender próprios. A autonomia está associada antes a uma diferenciação suficiente do «estilo de expor». De facto, sua ideia de autor não se distingue desta fasquia alta colocada à noção de individualidade. Isso explica que, embora considere e.g. Alberto Caeiro autor de *O Guardador de Rebanhos*, Bernardo Soares não passe da personagem que escreve aqueles trechos cujo conjunto forma a obra de Pessoa, *Livro do Desassossego*. Caeiro escreve e pensa num estilo *clearly non-Pessoa*, contrariamente a Soares. Podemos, claro está, duvidar da pertinência desta distinção. Seja como for, Pessoa retoma-a numa carta de 28 de Julho de 1932 a João Gaspar Simões, sendo aí descrita como uma diferença entre heterónimos e personagens literárias, ao indicar o seguinte nos seus planos de publicação:

«Livro do Desassossego (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que Bernardo Soares não é um heterónimo, mas uma personagem literária).»

TH 255.

Apesar de «os heterónimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) [deverem]

ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto absurdo, para o disfarce absoluto» (idem, 256), persiste, na perspectiva de Pessoa, uma diferença. Schopenhauer escreveu que o estilo é a fisionomia da mente; Buffon, que o estilo é o próprio homem. Pessoa vê uma continuidade entre estilo e indivíduo. Numa frase famosa do *Livro do Desassossego*, de 1931, «Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo» (ibid. 248). De facto, maneira mais luminosa não existe para descrever aquela diferença que a de apelar a uma ideia de estilo. Veja-se como é simples. O que está escrito num estilo diferente é de um autor diferente. Nesse caso, Pessoa diz que inventou um autor. Ao nome desse autor, que, por definição não pode ser um pseudónimo, chama «heterónimo». Nos outros casos, escritos sem «diferença do meu estilo próprio», inventou obras. Podem estas até incluir a personagem de um autor (como Bernardo Soares, Barão de Teive, etc.), mas o centro de gravidade é, deste ou daquele modo, a obra (um conjunto inclassificável escrito por um ajudante de guarda-livros, um último manuscrito de um barão de província, etc.). No caso distinto dos heterónimos, a obra ou obras estão subordinadas a uma pessoa diferente, assim identificável pela individualidade do estilo, pela originalidade da expressão. «Nos autores das *Ficções do Interlúdio*», clarifica Pessoa, «não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personalidade criada é integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada» (ibid. 239).

Ainda sem se referir a estilo, Pessoa articula uma versão desta ideia cerca de 1920 (?), em *Aspectos*:

«Cada personalidade dessas — repara — é perfeitamente uma consigo própria, e, onde há uma obra disposta cronologicamente, como em Caeiro e Álvaro de Campos, a evolução da pessoa moral e intelectual do autor é perfeitamente definida.»

TH 213

Continuando sem se referir a estilo, encontramos-a glosada na célebre *Tábua Bibliográfica* de 1928:

«a [obra] heterónima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas.»

TH 227

Até cerca de 1930, Pessoa parecia interessar-se sobretudo pela doutrina a respeito de si mesmo de o que escreve é escrito dramaticamente, ou seja, na pessoa de outros (doutrina a que voltaremos). O prefácio às *Ficções do Interlúdio* detecta porém a continuidade implícita entre estilo e indivíduo, descoberta cuja ocasião não custa imaginar que tenha sido a escrita das *Notas Para a Recordação do Meu Mestre Caeiro* por volta da mesma altura. Tome-se, por exemplo, a seguinte descrição de uma continuidade entre o estilo e a mente de Fernando Pessoa:

«O Fernando Pessoa escreveu a fio — a fio, humanamente — aqueles poemas humanos e complicadíssimos, ele, o Fernando Pessoa, que, quando escreve uma quadra, emprega esforços de organização industrial para ver como há de dispor através dela os dezassete raciocínios que ela é obrigada por lei a conter; que, quando sente qualquer coisa, se põe logo a cortá-la com uma tesoura de cinco críticas, a embrulhar-se em porque é que o segundo verso contém um adjectivo dispar e em ver como é que não sendo «mas» bom português naquela altura, vai conseguir que senão tenha uma sílaba só.»

Prosa de Álvaro de Campos, 107;
ortografia actualizada

Semelhante continuidade guia ainda as reiteradas descrições do estilo de Caeiro e da indistinção entre este e os seus livros (descrições a este respeito muito parecidas são igualmente encontradas na prosa de Reis). «O meu Mestre Caeiro, como não dizia senão o que era, pode ser definido por qualquer frase sua, escrita ou falada, sobretudo depois do período que começa do meio em diante do *Guardador de Rebanhos*.» (idem: 135) Já para não mencionar as descrições minuciosas de Campos do desbloqueamento dos respectivos estilos pessoais facilitado, ao passarem a ser o que já estava em si mesmos serem, pelo contacto directo com o Mestre. Ao mesmo tempo que chega a esta família de conclusões, estas vão aparecendo na correspondência com os seus críticos. Já mencionei a distinção (na carta de 28 de Julho de 1932, na qual — não por acaso — se refere também ao plano de completar as *Ficções do Interlúdio*) entre heterónimo e personagem literária. Meses depois, em 25 de Fevereiro de 1932, reportando a necessidade de completar os *Poemas Inconjuntos*, explica a Gaspar Simões que «esses precisam de uma revisão de outra ordem, já não só verbal mas psicológica» (TH, 272). E claro, na famosa carta (sobre a génese dos heterónimos) a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, vamos já encontrar ora as ficções terminadas relacionando fisionomias e obras (sensivelmente, o parágrafo que começa «Mais uns apontamentos nesta matéria...»), ora as descrições definitivas dos estilos em que escrevem os heterónimos (sensivelmente o parêntesis transcrito de seguida):

«(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com o Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e

a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de tenue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.)»

TH 280-281.

Aquele «aparece», associado a um estado mental («Bernardo Soares ... aparece sempre que estou cansado ou sonolento»), dando aliás continuação à seguinte linha de ideias —

«Como escrevo em nome desses três?...Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que ia escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê.»

TH 280

— gera incríveis excessos de interpretação, dando alguns a confundir heterónimos com acontecimentos, tomando à letra «a minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação» (idem 275). Em todo o caso, evoltando um pouco atrás, não deixa de ser curioso a preocupação de Pessoa por uma ligação inalienável entre estilo e indivíduo, datando do princípio dos anos 1930, conviver com a sua preocupação amadurecida com uma doutrina da despersonalização (que, na verdade, parece ter origem quinze, ou mais, anos antes, num dos trechos antigos do *Livro do Desassossego*). Não podemos deixar de reparar na afinidade do teor do prefácio a *Ficções do Interlúdio* com o que não há razões para duvidar serem duas versões do mesmo texto, de cerca de 1932 (?), «O primeiro grau da poesia lírica...» (ibid. 266-268) e «Dividiu Aristóteles a poesia...» (ibid. 268-270). Em

ambos se desenha, com diferenças de pormenor entre si mas com diferenças reveladoras do que fora avançado naquele prefácio, a tese — porventura equívoca — de que entre figuras em que «não há diferença do meu estilo próprio» e as outras, «nas que destaco em absoluto», i.e. entre personagens literárias e heterónimos, existe uma diferença de grau.

Vamos por partes.

Repare-se, em primeiro lugar, na hesitação de Pessoa. Começando por distinguir entre «tipos de figuras» (ibid. 236), mostra-se menos convicto, pouco depois, da natureza da distinção: «Nestes desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes, há dois graus ou tipos.» (ibid. 238) A diferença, claro está, entre «desdobramentos de personalidade» e «invenções de personalidades» não é menos tremenda, e difícil de conciliar, que a diferença entre «graus» e «tipos».

Talvez esta seja simplesmente a expressão de uma dúvida genuína a respeito de o que Pessoa ora descreve como uma «tendência orgânica» que não controla (compare-se o que diz a Casais Monteiro com uma carta escrita vinte anos antes a Alfred H. Barley: «I am an author and have always found it impossible to write in my own personality; I have always found myself, consciously or unconsciously, assuming the character of someone who does not exist, and through whose imagined agency I write», ibid. 143 — nb: este «consciously or unconsciously» exprime exactamente a mesma dúvida de «para a despersonalização e para a simulação», com a diferença de que, em 1935, a conjunção «e» abraça o mistério e pronto); ora como um triunfo da auto-disciplina (ver e.g. carta a Crowley: «the creation of Caeiro and or the discipleship of Reis and Campos [is] a magnum opus of the impersonal creative power. ... I need all the concentration I can have for the preparation of what may be called, figuratively, as an act of intellectual magic», ibid. 234).

Mas uma coisa são «tipos» e outra coisa são «graus». Naqueles textos de 1932 sobre graus

da poesia lírica, Pessoa procura solucionar esta dificuldade sugerindo que o que separa tipos de poetas (de facto, refere-se aí, de novo, a «tipos») é nada mais que uma diferença de grau. Extraordinário é que a relação entre indivíduo e estilo esteja na base da sua teoria da despersonalização. Despersonalizar-se é, em suma, ser capaz de causar uma descontinuidade entre si mesmo e o estilo em que se escreve, apenas para se tornar capaz de escrever em diferentes estilos a que correspondem, no grau mais elevado da poesia lírica (a que Pessoa dá o nome que sempre deu: poesia dramática), diferentes poetas a que os mesmos estilos plausivelmente pertençam.

Ajuda aqui fazer um curto desvio na cronologia. Pressente-se que Fernando Pessoa revisita em começos dos anos 1930 ideias antigas, entre as quais as ideias sobre «a obra Caeiro-Reis-Campos» (138) já expostas numa carta admirável a Armando Côrtes-Rodrigues, de 19 de Janeiro de 1915; e anterior as estas talvez a mais espantosa doutrina de Bernardo Soares, exposta em *Maneira de Bem Sonhar nos Metafísicos*. Reclama Soares nesse texto um método de controlar os próprios sonhos (um «ascetismo»), cujo domínio se alcança por graus.

«Já educada a imaginação», e verificando-se «uma dissolução absoluta da personalidade», este método permite «criar em segunda mão»:

«Bem aprontada esta [], dramas podem aparecer em nós, verso a verso, desenrolando-se alheios e perfeitos. Talvez já não haja a força de os escrevermos — nem isso será preciso. Poderemos criar em segunda mão — imaginar em nós um poeta a escrever, e ele escreverá de uma maneira, outro poeta acaso escreverá de outra... Eu, em virtude de ter apurado imenso esta faculdade, posso escrever de inúmeras maneiras, originais todas.

O mais alto grau do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos todas elas ao mesmo tempo — somos todas essas almas conjunta e interactivamente. É incrível o grau de despersonalização e de encinzamento do espírito a que

isto leva, e é difícil, confesso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo... Mas o triunfo é tal!»

TH 125.

Efabule embora o que com a vantagem da retrospectiva não poderemos deixar de encarar como uma explicação para os heterónimos, a versão *Livro do Desassossego* da «despersonalização» (que, ao contrário da versão aparecimento espontâneo relatado em 1935, presume uma educação da imaginação) — esta versão da «despersonalização», fantasiando a possibilidade de escrever em diferentes estilos (originais todos) para assim criar «em segunda mão», está obviamente por detrás da seguinte explicação a Côrtes-Rodrigues:

«Isso [a obra Caeiro-Reis-Campos] é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.»

TH 138

Voltando atrás, eis abreviado — logo aí em referência ao exemplo de William Shakespeare e com idêntica escolha de vocabulário — o último grau da poesia lírica tal como Pessoa o viria a descrever em 1932 :

«O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta ... entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. Num ou noutro caso continuará sendo, embora

dramaticamente, poeta lírico. (...) Nem já o estilo define a unidade do homem: só o que no estilo há de intelectual a denota. Assim é em Shakespeare, em quem o relevo inesperado da frase, a subtileza e a complexidade do dizer, são a única coisa que aproxima o falar de Hamlet do de Rei Lear, o de Falstaff do de Lady Macbeth. (...)

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente.»

TH 267-268

Os mais cépticos a respeito de uma constante — e definidora — busca da unidade por Fernando Pessoa precisarão de se confrontar com este quarto e último grau da poesia lírica (que podemos seguramente tomar como uma auto-descrição). É que, neste grau da poesia, «a unidade do homem» é denotada pelo «que há de intelectual [no estilo]». O que há de intelectual no estilo são certas parecenças reconhecíveis entre Hamlet, Rei Lear, Falstaff e Lady Macbeth, tal como certas parecenças reconhecíveis entre Caeiro, Reis, Campos e, pese embora «subsidiariamente», Soares. Ao explicar que, personificados, certos estados de alma são «pensados e não sentidos», Pessoa está a sugerir que são, estas «pessoas fictícias», produto de uma carreira da imaginação e de maneira alguma uma directa *expressão* do sujeito. (A julgar por esta explicação, não cabe, portanto, na cabeça de ninguém que a «despersonalização» tal como Pessoa a entendeu seja uma *expressão* da dissolução do sujeito; por detrás dessa suposição existe sempre uma concepção infantil da poesia.)

*

Cerca de 1930, Pessoa imagina uma arrumação da obra ligeiramente desviada da que apresentara em 1928. Em vez de uma distinção entre obras ortonímas e heterónimas, imagina-as arrumadas em relação ao que é escrito no seu estilo (ele mesmo, Soares, Teive, etc.) e ao que escreve em estilos que não poderiam ser o seu. Isto sugere desde logo uma continuidade inalienável (ou quase) entre indivíduo e estilo. É interessante que a sua tentativa de iludir esta continuidade, de facto, de operar na sua própria obra uma descontinuidade entre «estilo» e «pessoa viva», o conduza a reencontrar essa continuidade na figura de pessoas fictícias:

«Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados (...) se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga (...) — até à poesia dramática, sem todavia se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.»

TH 269

De passagem, ajuda talvez recordar um dos artefactos mais espantosos do espólio: aquilo que nos chegou de um passatempo de garoto, *O Palrador*. Resgatado ao anonimato irrecuperável de umas longas férias em Lisboa, em 1902, para engrossar uma longa lista de «autores fictícios», *O Palrador* é dado como prova da antiguidade mas sobretudo da magnitude de uma tendência (a que costumam chamar uma ‘fragmentação do eu’) para criar personagens autorais. A julgar no

entanto pelas explicações de 1932, nem a multiplicidade pode ser entendida como expressão de uma fragmentação do eu, já que a poesia dramática *não é uma expressão do eu*, nem — e o que aliás levanta problemas às habituais tentativas de o encarar como primo afastado das obras heterónimas — pode *O Palrador* ser admitido como um caso de poesia dramática. Existe mais que uma diferença de grau: trata-se de um objecto de outra espécie. Ser de outra espécie não impede, porém, que exiba duas parecências importantes com as obras heterónimas. Por um lado, a sua índole relacional (à semelhança dos «heterónimos», as suas personagens dão-se umas com as outras, correspondem-se, resolvem charadas umas das outras, etc.); e, associada a esta, a que mais importa descrever neste momento — o descobrimento de uma forma de construção fora do comum: nada menos que a forma da pessoa entendida como forma poética.

Que objectos tão díspares exibam tal parecência não sugere necessariamente uma genealogia. Antes sugere, a respeito de *O Palrador*, estarmos perante o testemunho de um achado. Pessoa descobre precocemente e por acaso, muito antes de poder compreender o alcance do que descobriu, a forma poética que lhe é natural. «[Esta] tendência não passou com a infância,» lê-se num esboço de explicações sobre a génese dos heterónimos: «desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito» (231). Esta «forma natural» consiste em arrumar tudo o que escreve em relação a pessoas, seja num estilo alheio (e nesse caso podemos falar em «heterónimos»), seja num estilo próprio (e nesse caso falamos de «personagens literárias»).

*

Existe, a meio termo, quem sabe se apenas por brincadeira, uma injustificada bizzarria conceptual: a de chamar «semi-heterónimo» a

Bernardo Soares. Acontece que o conceito de «heterónimo» aplica-se ao modo como determinados nomes se relacionam com determinadas

obras: ao modo como essas obras — obras «do autor fora da sua pessoa ... de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu» — são unificadas por um estilo associado a uma pessoa cujo nome tem de ser x. Todavia, «semi-heterónimo» já não se aplica ao funcionamento de nomes. Tem antes uma aplicação pseudo-epistemológica, procurando exprimir os resultados de uma dada operação do juízo: a maneira como se resolve «acidentes do meu distinguir uns de outros». («Só uma grande intuição pode ser bússola nos descampados da alma», comenta Pessoa a este respeito: «só com um sentido que usa da inteligência, mas não se assemelha a ela, embora nisto com ela se funda, se pode distinguir estas figuras de sonho na sua realidade de uma a outra», 239).

Enquanto «heterónimo» descreve um género de nomes e só num segundo momento se passou a usá-lo — de modo deturpado — para referir as personagens cujos nomes pertencem a esse género (autores inventados cujo estilo não é o mesmo de Pessoa); o conceito de «semi-heterónimo» baseia-se naquela deturpação, servindo para distinguir tais personagens de um segundo tipo de personagens: autores inventados cujo estilo é o mesmo de Pessoa. A operação do juízo assinalada pela pretensa aplicabilidade da noção de «semi-heterónimo» é então a de ser capaz de perceber um estilo, tarefa indissociá-

vel de perceber se esse estilo ainda é o próprio estilo e, por conseguinte, qual o aspecto do próprio estilo. A contraparte da busca por estilos alheios devia assim ser uma imagem clarificada de si mesmo enquanto autor individual, mas são frequentes os momentos de dúvida: se o estilo de um Bernardo Soares, que não existe como autor, é tal que «não há diferença do meu estilo próprio», deixa de ser claro se ele mesmo, Pessoa, existe independentemente como autor. Não admira por isso a percepção de uma dissolução. Não se trata, porém, de uma dissolução do eu — não uma dissolução da psique da pessoa viva. Há antes *uma dissolução do estilo* e, nesse sentido, uma indefinição a respeito da individualidade, como autor, da obra assinada «Fernando Pessoa». Uma maneira simples de testar esta intuição poderá ser fazer a seguinte pergunta: «a que individualidade corresponde o estilo tal?» A respeito do «próprio Fernando Pessoa» parece nunca haver uma resposta inequívoca. Daí, em parte, a famosa afirmação, na Tábua:

«(Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver.)»

TH 228

*

Existir como autor depende, na perspectiva de Fernando Pessoa, de se existir como indivíduo, o que depende de possuir um estilo próprio distintivo. Mas tal de maneira nenhuma se deve a existir como «pessoa viva». Por outras palavras, esta é uma concepção completamente desnaturalizada de ‘autor’ e de ‘indivíduo’. Desse ponto de vista, a existência de alguém como «pessoa viva» não assegura a ninguém — por muito que

escreva e publique livros — uma existência enquanto autor, nem enquanto indivíduo. Assim se compreende por exemplo a seguinte linha de ataque num artigo intitulado «Sobre os *Poemas* de Paulino de Oliveira»:

«A dois séculos de deseducação ministrada por pseudo-humanistas, que do latim só sabiam o latim (tornando-o assim deveras uma língua

morta), seguiu-se um século de deseducação ministrada por anti-humanistas, que nem português, quanto mais latim, sabiam. Os símbolos da época eram o Guerra Junqueiro, que conseguiu plagiar o Hugo sem o plagiar, o Teófilo Braga, que não existia, e o suicídio de Antero.»

Crítica 433

O «suicídio», e nem por sombras a obra, de Antero; Teófilo Braga, «que não existia»; e Guerra Junqueiro, «que conseguiu plagiar o Hugo sem o plagiar» — a sua redução a «símbolos da época» (i.e. a emblemas de uma acumulação de «má cultura latina» e «má cultura francesa» (*idem* 433), os três perfeito artefacto da contingência — mostra bem a concepção robusta de ‘autor’ de Fernando Pessoa (e, já agora, o despropósito das hoje habituais contagens de cabeças). Existir como autor depende de podermos falar de uma individualidade cujo estilo e obra transcendem os constrangimentos do contexto (compare-se isto com a sua grande admiração por *bootstrappers*: Ford, MacFadden, etc.); e essa individualidade define-se em poesia por uma demarcação do estilo). Assim, uma Maria José (o brilho de cujo estilo é o de escrever sem um estilo, para dar o absoluto oposto de *bootstrappers*), uma Maria José, que só escreveu uma carta, e um Victor Hugo, que se fartou de escrever, estão — nos termos desta tese, quanto à sua plena existência como indivíduos — numa posição de igualdade de partida:

«A variedade é a única desculpa da abundância. Ninguém deveria deixar vinte livros diferentes, a menos que seja capaz de escrever como vinte homens diferentes. (...) A opinião de Goethe a respeito [a respeito de Victor Hugo] continua a ser suprema: «Deveria escrever menos e trabalhar mais», disse ele. Esta, na sua distinção entre o trabalho a sério, que é não-extenso, e o trabalho fictício, que ocupa espaço (pois as páginas nada mais são do que espaço), é uma das grandes opiniões críticas do mundo.

Se conseguir escrever como vinte homens diferentes, é vinte homens diferentes, seja lá como for, e os seus vinte livros têm justificação.»

TH 242-243, 1930?

Importa-nos aqui menos a natureza da polémica que a natureza da explicação. Mais uma vez, ser-se um autor depende de, ou justifica-se em relação a, escrever num estilo próprio distinto; e tal está associado a existir como indivíduo. (Maria José, que duvida se existe como pessoa, farta-se de existir como indivíduo: a tensão da sua única obra sobrevivente reside na discrepância entre a intensidade da sua individualidade e entraves naturais à liberdade individual. Essa liberdade articula-se porém — como se passa nos casos de Soares e de Campos: eles ambos uma espécie de entrevados — na sua posição, por assim dizer, à janela de si mesmos. Vêm-nos de novo à memória as palavras dirigidas a Côrtes-Rodrigues:

«Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também — repare nisto, que é importante — que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis e Álvaro de Campos. Em qualquer um destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.»

TH 138

«Espectador irónico de mim mesmo, nunca, porém, desanimei de assistir à vida» (*idem* 247), lemos num trecho tardio do *Livro do Desassossego*. Não é, talvez, possível um «estilo» e um «indivíduo» onde não exista também um profundo conceito da vida, a não ser que por «estilo» entendamos «coisas feitas para fazer pasmar». O mesmo não sucede com a «pessoa», cuja vida pode passar indiferenciada e sem conceito profundo da passagem. Mas o que não existe, seja

em forma viva ou inventada, são indivíduos desencarnados: isto é, a forma da pessoa (ou mais precisamente: a forma da pessoa humana) é a forma sobre a qual se projecta a identidade pessoal, e a forma sem a qual não conseguimos conceber estilos. Dito de outro modo: a forma da pessoa não assegura por si mesma o medrar de uma individualidade, muito menos de uma individualidade autoral (i.e. de um estilo), mas não conseguimos pensar em indivíduos e em estilos sem apelo à forma da pessoa humana. Não é claro, porém, a não ser na acepção animal mais corriqueira de criaturas bípedes com determinado aspecto, para as quais poderíamos apontar, o que seja «a forma da pessoa humana». «A série, ou colecção, de livros, cuja publicação com a destes se inicia,» declara Pessoa em *Aspectos*, «representa, não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo», o de escrever «‘aspectos’ da realidade, totalizados em pessoas que os tivessem» (*idem* 218). A minha posição literalista a este respeito — a saber, a de que Pessoa encara a forma da pessoa como uma forma poética

disponível, com vantagens inegociáveis sobre os constrangimentos formais e materiais de formas como as do romance, do soneto, do livro, etc., já que as consegue englobar sem prejuízo da arte — depende porém de um argumento maior a respeito daquilo que justifica esse literalismo.

É que, numa visão desnaturalizada, que por certo contraria todas as intuições habituais, Pessoa procura clarificar ao longo da sua obra, através dela, a forma da pessoa humana em relação, antes de mais, a uma ideia forte de indivíduo. (Não admira nada que Pessoa se proclamasse política e economicamente um liberal.) Abreviando muito, um primeiro ponto de partida para uma revisão da forma da pessoa a partir de Pessoa passa a ser então a definição de indivíduo enunciada na sua Tábua Bibliográfica. Cada individualidade «forma», aí se lê, «uma espécie de drama» (*ibid.* 227). Definição revista e aumentada cerca de quatro anos depois: «uma drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico» (*ibid.* 269) — eis o que, para Fernando Pessoa, significa existir como indivíduo.

REFERÊNCIAS

Fernando Pessoa. *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Teoria da Heteronímia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

_____. *Prosa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa: Babel/Ática, 2012.

JUVENÍLIA

PAVOROSAMENTE EU



Velhos de poucos ou muitos anos, mais ou menos pavorosos, publicamos neste número da Forma de Vida uma pequena antologia de textos de juventude de: Bruno Vieira Amaral, Alexandre Andrade, Alberto Arruda, Sebastião Belfort Cerqueira, Luísa Costa Gomes, Nunes da Rocha e Júlia de Carvalho Hansen.

«Outra vez encontrei um trecho meu, escrito em francês, sobre o qual haviam passado já quinze anos. Nunca estive em França, nunca lidei de perto com franceses, nunca tive exercício, portanto, daquela língua, de que me houvesse desabitado. Leio hoje tanto francês como sempre li. Sou mais velho, sou mais prático de pensamento: deverei ter progredido. E esse trecho do meu passado longínquo tem uma segurança no uso do francês que eu hoje não possuo; o estilo é fluido, como hoje o não poderei ter naquele idioma; há trechos inteiros, frases completas, formas e modos de expressão que acentuam um domínio daquela língua de que me extraviei sem que me lembrasse que o tinha. Como se explica isto? A quem me substituí dentro de mim?

Bem sei que é fácil formar uma teoria da fluidez das coisas e das almas, compreender que somos um decurso interior de vida, imaginar, que o que somos é uma quantidade grande, que passamos

por nós, que fomos muitos... Mas aqui há outra coisa que não o mero decurso da personalidade entre as próprias margens: há o outro absoluto, um ser alheio que foi meu. Que perdesse, com o acréscimo da idade, a imaginação, a emoção, um tipo de inteligência, um modo de sentimento tudo isso, fazendo-me pena, me não faria pasmo. Mas a que assisto quando me leio como a um estranho? A que beira estou se me vejo no fundo?

Outras vezes encontro trechos que me não lembro de ter escrito — o que é pouco para pasmar —, mas que nem me lembro de poder ter escrito — o que me apavora. Certas frases são de outra mentalidade. É como se encontrasse um retrato antigo, sem dúvida meu, com uma estatura diferente, com umas feições incógnitas — mas indiscutivelmente meu, pavorosamente eu.»

Bernardo Soares

«Aos dezanove anos, julgava-me poeta. Guardo essas tentativas juvenis como planos de crimes que não cheguei a cometer. A maioria envergonha-me, mas orgulho-me dessa vergonha e só por modesta vaidade não as destruo. Em poucas — duas ou três — encontro vestígios do futuro, uma voz que se assemelha à que tenho hoje. É como se, após percorrer um caminho, encontrasse finalmente o mapa com as indicações exactas do percurso. Isto leva-me a pensar que terei sido mesmo eu o autor daqueles poemas. Apesar disso, não os subscrevo por inteiro. Não pelo que têm da sublime ignorância da adolescência — esse também era eu — mas por sentir que a vida que tentava irromper através daque-

las palavras não conseguiu vingar. Escrevi este poema na tarde de uma terça-feira de Junho. E é triste conseguir vê-la com tanta clareza na memória e saber que tudo o que resta, tudo o que posso dizer sobre aquela tarde, são estas palavras. Se alguma aprendizagem devo fazer desta releitura é a de que a derrota daqueles que escrevem cedo se anuncia. Aos dezanove anos, eu, que me julgava poeta, deveria ter percebido que, para quem escreve, de um lado há uma terça-feira nítida de Junho e, do outro, palavras que a obscurecem.»

Bruno Vieira Amaral

Não sou dos grandes espaços
Dos desertos ou oceanos que se estendem até à linha do horizonte

O meu olhar percorre apenas paredes
E as vidas íntimas que as habitam

Não sou do mundo, sou da minha casa
O que vejo são pessoas e crises,
Nunca vi as cores do mundo,
Não sei descrever nada,
Sou das paredes cinzentas e humanas,
Vivo do lado de cá da austeridade
Não sou escritor de viagens
E por mais expressos e transatlânticos
Que atravessem a minha escrita
Só eu me interessó
E à volta de mim mesmo giro.

Esquecem-me as vastas planícies e estepes,
As vulcânicas montanhas,
Os vales profundos,
A imensidão dos mares em fúria,
Os desertos abrasadores,
A inquietação húmida das florestas

Não sou descobridor branco, extasiado de trópicos e de novas gentes
Menos serei repórter da National Geographic

Fotografando índios insólitos, pequenos e assustados
(fotografem-lhes as crises conjugais
Antes de lhes saberem as hierarquias)

Não quero o humano absoluto
(raças, cores, costumes)
Não quero o divino absoluto
Quero a absoluta relatividade do humano
(os desempregados, os doentes, os divorciados)
Parem com as análises brancas, ocidentais e néscias

A esmagadora poesia do quotidiano
A minha cama e eu, pangeia, nela deitado
O meu corpo, esta planície de magma solidificado,
Pensamentos rebentam em mim como ondas
 Morrendo na praia dos meus lábios
 Na areia do meu silêncio
Transpiro interiormente

Calcifico-me, quinto elemento,
Um universo finito de paredes e uma família
Ah, a verdade
Na fila para o subsídio de desemprego
Na grande cidade.

24 de Junho de 1997

«Rebuscar nos juvenília é um exercício agrido-
ce mas de baixo risco. A distância tudo desculpa.
Ingenuidades e excessos de zelo parecem tão
perdoáveis como as diabruras de um irmão mais
novo, obviamente inimputável mas que já revela
potencial e um certo «jeito para a coisa». Pro-
cura-se aquela frase, fragmento ou excerto que
propicia um sorriso condescendente mas tam-
bém o breve arrepio de reconhecimento. Reali-

zada esta falsa quadratura do círculo, estende-
mos a mão com o nosso achado. Vêem? Vêem?
Eu era assim. Julguem à vontade: quem oferece
o peito às balas é o meu avatar tristonho que ha-
bitou esses anos remotos. (Segue-se o reatar da
conversa com o futuro.)»

Alexandre Andrade

Bem te avisou Dédalo...
Rosto trigueiro de barba e bonomia,
No silêncio difuso de quem conhece
Os eixos e o passo da máquina do mundo.

Afunda a nave, escorre a cera,
Tomba o carro do sol;
O desejo transmuta-se em vaca;
Foge a deusa; a Górgona é forte de mais.

Cada pesadelo traz consigo o seu fim.

E o seu longo corpo.

26 de Julho de 1994

«Este foi o primeiro poema que escrevi de que me lembro de gostar. Sei que não devo ter propriamente escarrado em cima de tudo o que escrevi antes, mas este é o primeiro a que me lembro de voltar durante uns tempos, como referência. O regresso da ideia do título no fim, tipo punchline motivada narrativamente, rima interna e tudo, ainda hoje me agrada, mesmo sabendo que, entre a primeira menção do vapor e a última, aquilo é quase tudo parvoíce mística e mesmo com aquele «sem tirar nem pôr» a preparar tão pouco subtilmente o remate final. As reticências, vírgulas e apóstrofes metem-se-me pelos olhos a dentro da mesma maneira. Lembram-me de achar que tinha de controlar completamente o ritmo a que as coisas iam ser lidas, porque tinha

medo de que alguém não percebesse, e de achar que tinha de mostrar muito bem a toda a gente que sabia ortografia. Era uma altura em que eu tinha muito público. Não percebo porque é que não pus pontos finais. Quando fui ler os meus cadernos velhos à procura de um poema para aqui, percebi que atravessei uma fase de grande amor por contradições. Estão em todos os poemas. A essa luz, «tentativas repetidas do pecado original» deve ter-me parecido um comentário brilhante sobre inovação e espontaneidade. Hoje, claro, parece só que não me andava a amanhar. Vocês não têm nada a ver com isso.»

Sebastião Belfort Cerqueira

Building Steam With a Grain of Salt

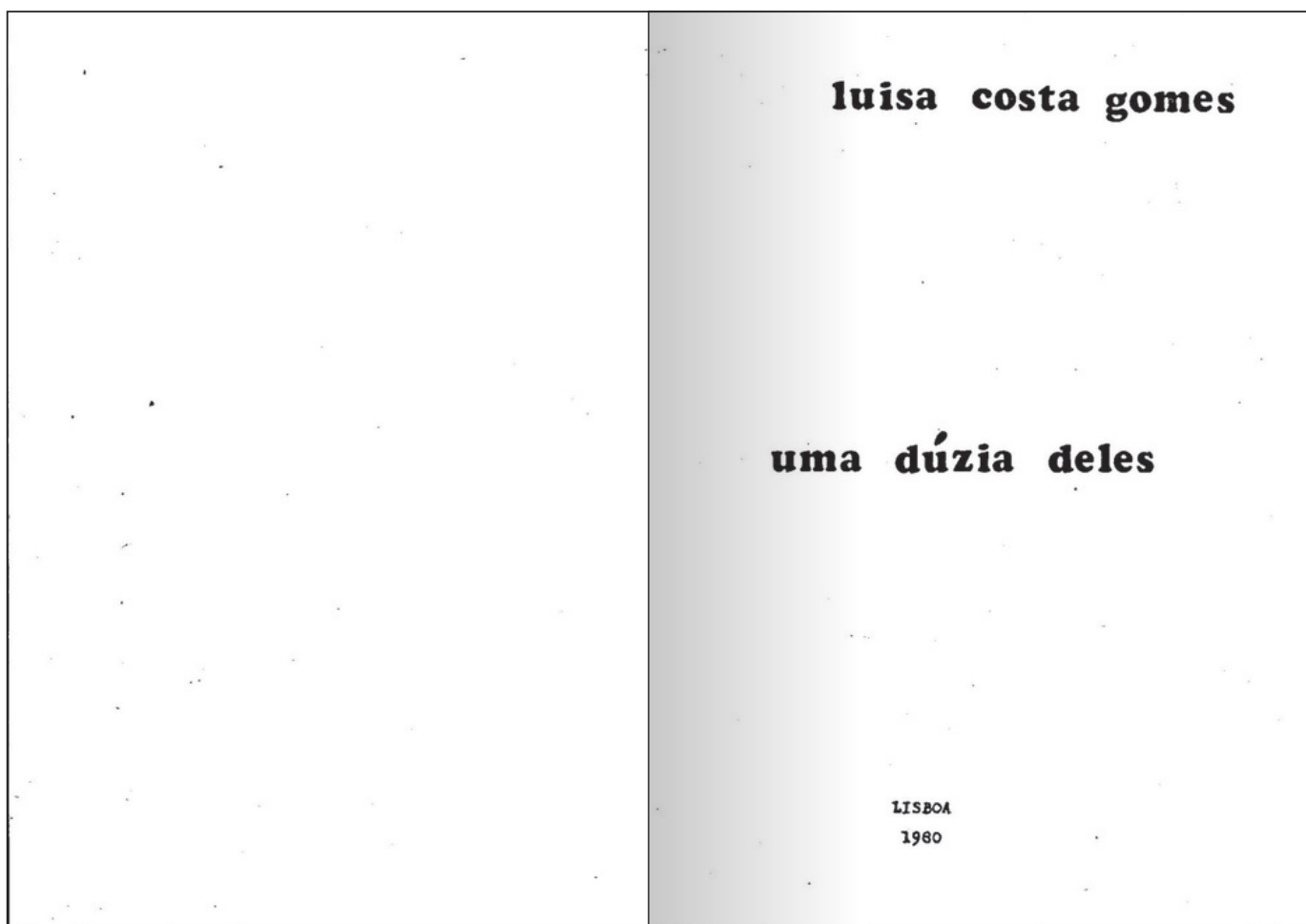
Barulho...
 É tudo aquilo a que tenho acesso
 Farto de 'tar trancado
 Cercado p'lo universo
 Tentativas repetidas do pecado original
 Tentativas de construir vapor
 Partindo de um grão de sal
 A vontade é de vingança
 E de voltar à aventura
 Sonho e sigo desperto numa tontura
 Não esperem nem desesperem
 Já estive mais perto da loucura
 Já estive perto,
 Muito perto...
 Vi-lhe a cor dos olhos, cheirei-a
 Minha mente é maré cheia
 E eu rebento na areia.
 Depois fica só sal...
 Sozinho, sem tirar nem pôr,
 E eu aí já nem rebento
 Mas tento construir vapor...

17 de Setembro de 2003

«'Uma dúzia deles' é a minha primeira (e única, graças a Deus!) recolha de poemas. A iniciar uma série de títulos que dizem exactamente o que querem dizer (dos 'Treze Contos' à 'Pirata'), esta é realmente uma dúzia de poemas que eu polico- piei à mão e cosi um a um (era a ideia do anti- -inconsútil o'neilliano, de que O'Neill o próprio me falou quando lho dei). Fiz cem exemplares. Na altura eu queria comprar uma tipografia que

havia à venda em Setúbal para a ter no quintal e fazer nela os meus livros como a Virginia Woolf. Felizmente venceu o bom senso. Tenho por estas folhas uma ternura particular, acho que deve ter sido por esta altura que comecei a pensar em tornar a vida corrente em escrevente.»

Luísa Costa Gomes



para além do gozo e da beliscadura

Um dia eu descobria o mecanismo destas coisas,
houvesse um rol havia um rumo
e um aprumo que é o mais preciso -
dos temores, dos tremores, dos flipanços...
Descobria ao de leve, por acaso, a manivela
interior, o deslizar dos magnetismos,
na gética engrenagem dos desejos
(inaudível ruído dos ratos-de-coração)
Recuso sobretudo: o croché e o cliché
O código poético da época
onde se lê corpo/vertigem/merda
e mãe, e portugal, e povo eu mar
ao ritmo virgulado de manual.

A minha vida é antes isso que aí está
correntemente

Pois para além do gozo que as palavras dão

Esta brochura foi impressa e imposta
na Tipografia Zero, Lisboa, em Maio -
-Junho de 1980.

«Este poema não será propriamente um exemplo da juvenília pois datará de 83/84, andaria eu pelos vinte e seis anos. Mas é para mim (hoje com 58 anos) o poema paredes-meias entre as boas intenções anteriores e a percepção de que talvez fosse possível escrever com consciência

poética. De resto tornou-se arte poética de trazer por casa e arredores, até à recomposição da paisagem que mantém, ainda assim, aquela estrutura.»

Nunes da Rocha

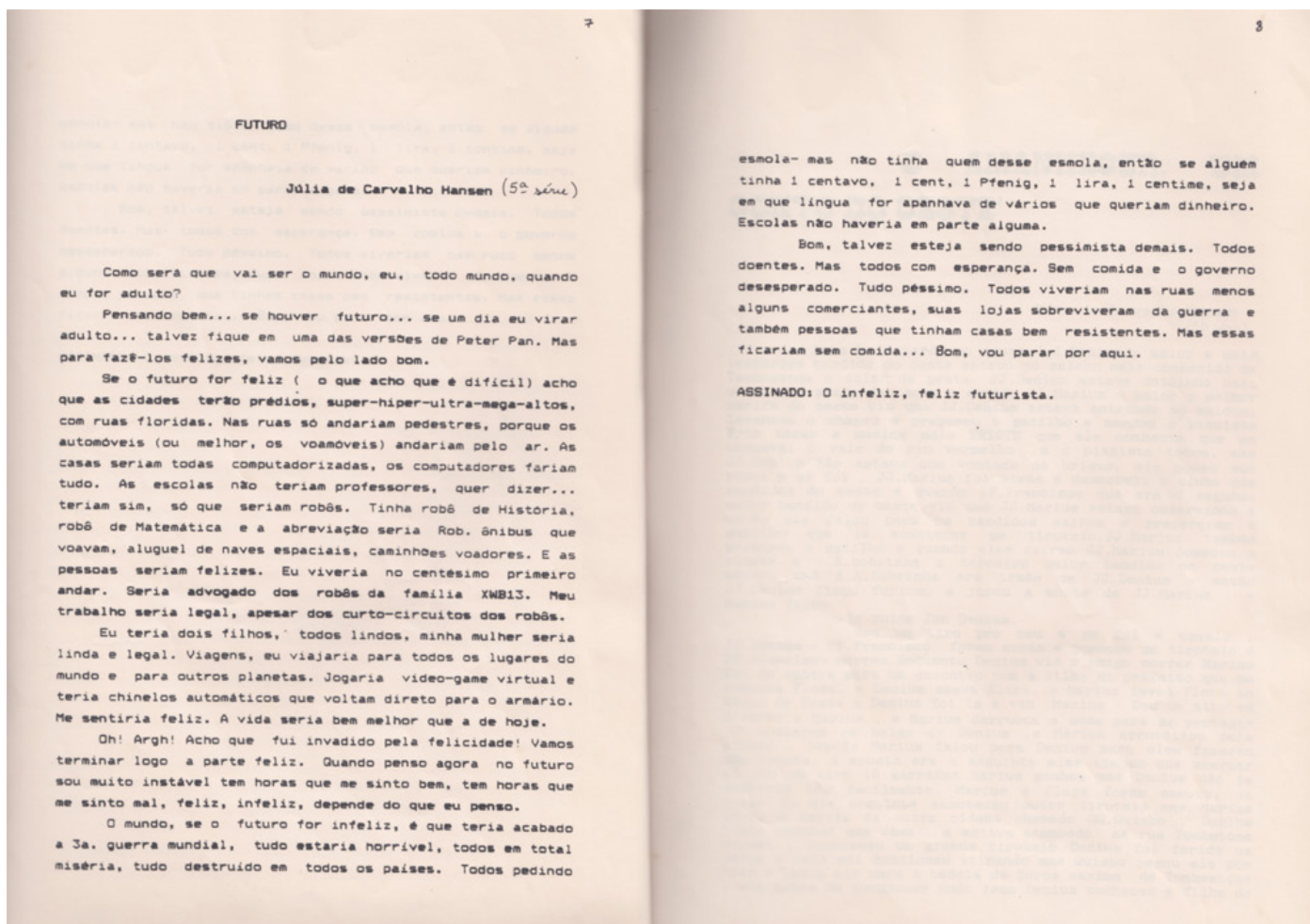
Supõe uma árvore caindo
aérea avalanche
Supõe o machado em estilhaços
e as mãos que o sustêm sangrando

O que pode acontecer é o corpo
fender-se
Um raio de loucura dividir
a árvore exposta
metade devolvida à terra
a outra perfeito lume

«Eu era uma pequena livre pensadora cuja segurança oscilava pela presença de E.T.s. Tinha 11 anos de idade em 1995, a data do texto digitado, e 12 quando escrevi o texto a mão. Ao girar da primeira década, a maturidade morava no pensamento e este tinha a ver com incredulidade, resultado de uma educação espiritual cartesiana. Um argumento só estava terminado quando devastado. Hoje? Mudei. Lanço sementes, finco raízes. Sei cada vez menos e não me pergunto coisas que não queira responder. Eu tinha medo de errar, hoje tenho prazer na ingenuidade. Se

ainda cultivo o amplo, me espanto com o repertório da menina que fui e como as coisas que me preocupavam ainda me interessam. Continuo abrindo meus caminhos nos entendimentos e sigo mirando com a escrita os assuntos fundamentais: as vitalidades, os deuses, os mortos, o amor, os tempos passado, presente, futuro e etc. Como sei que tudo isso está reunido na nossa imaginação, dou (com ternura) as mãos para a menina que fui, pois dizemos: eu.»

Júlia de Carvalho Hansen



filho Hanser nº 19 6ºD

A vida 59 até 69

A vida... dizem que é uma coisa fácil de se falar, mas não é. Bem, mas fácil que a morte, é...

A vida, você pode viver até tanto mais também HO... mas de qualquer jeito a sua vida será curta porque o tempo passa muito rápido. Mais rápido do que um jato (pode se disputar).

Porque estamos aqui?... Para quê? Porque somos gente e não rolos? Nós nos consideramos superiores a outros seres... mas tudo depende do ponto de vista... provavelmente as formigas se consideram superiores a nós... Você pode discordar... mas de jeito que eu não tenho provas, você não tem provas que outros animais não pensam... De mesmo jeito que nós pensamos que eles não pensam eles dizem pensar o mesmo de nós. Bem voltando ao assunto principal a vida é curta mas mesmo assim a vida é bonita e deve ser aproveitada... Não temo tempo de temer a morte... "como na ópera, cantam e que na música Divina Maravilhosa". Bem, mas eu temo a morte, porque eu não sei o que acontece depois da morte. Tudo o que homem não conhece ele teme. Bem, eu não acredito em Deus... acho que Deus é uma forma tolosa, de não temer as coisas. Lido que não tem graça pensar que se vai para o céu ou para o inferno... é muito limitado!!! O bom é usar a imaginação e imaginar o que quiser!!! Bem, o budismo acredita na re-encarnação, coisa que não acredito muito... acho você deve estar pensando que eu não acredito em nada... não

acredite mesmo. Se acredita no que penso, imagine. A maioria das pessoas tem medo de E.T.s, eu também acho mas acho que eles podem ser bem benéficos. A vida de que eles não maltrata é uma vida de cinema americano (que também é uma coisa muito limitada). Não temo a morte, mas acho que a vida é muito limitada.

DETERIORAÇÃO

Alberto Arruda

N. dos E.: Este ensaio corresponde ao segundo capítulo da tese de Mestrado de Arruda, *As Regras da Estética* (2009) .

«Quando escrevi este texto não sabia ainda que tanto boas intuições como erros fundamentais são igualmente recorrentes. Não é o texto que eu queria escrever, foi simplesmente o texto que fui capaz de escrever (a muito custo). Na altura, não imaginava que iria voltar a algumas daquelas ideias, vezes sem conta, e muito menos que repetiria alguns dos seus erros. O texto parece-me, agora, não muito mais do que uma tentativa de repetir algo de muito importante que eu tinha aprendido recentemente; mas num tom inadequado, isto simplesmente porque a influência é sempre, inicialmente, completamente opaca àquele que é influenciado. Ainda assim, as aspirações que eu tinha quando escrevi este texto permanecem as mesmas.»

Alberto Arruda

Tal como disse no final do capítulo anterior, Wittgenstein parece valorizar muito a ideia de um critério em estética. Esta ideia está directamente relacionada com dois outros aspectos que mencionei anteriormente. Em primeiro lugar, quando em estética dizemos: «sei a causa do meu descontentamento», não estamos a aludir a nenhum mecanismo causal mas antes a um critério que nos dá o valor de determinadas práticas. Em segundo lugar, a importância de um critério está relacionada com aquilo que anteriormente descrevi como sendo uma *regularidade*, que faz com que alguém precise de uma justificação para uma nova interpretação de uma ‘cara’ em particular. Gostava de sugerir que estes dois aspectos são centrais para a noção de ‘regra’ e ‘seguir regras’ nas *Aulas sobre estética*, e para tal darei alguns exemplos que julgo ajudam a perceber esta ideia.

No final da segunda parte das *Aulas sobre estética*, Wittgenstein coloca a seguinte pergun-

ta: «O que é que se passa na minha consciência quando digo uma dada coisa?»¹ Para responder a esta pergunta, Wittgenstein constrói um exemplo em que alguém está à procura da palavra *certa* para usar numa determinada situação. Quando a pessoa finalmente encontra a resposta que procurava diz: «Ah, pois, era isso que queria dizer», Wittgenstein comenta esta conclusão dizendo que: «A resposta nestes caso é a única que nos satisfaz...» Este exemplo é introduzido na sequência de uma discussão sobre a ideia de uma ‘causa psicológica’², que poderia explicar a estética. No entanto, Wittgenstein pretende através deste exemplo, que de certa forma sugere a ideia de um ‘mecanismo’ que nos conduz a resposta correcta (esta sugestão que está aqui a ser criticada é muito importante), mostrar a existência de um critério. Ainda no mesmo parágrafo Wittgenstein faz a seguinte afirmação: «(como dizemos muitas vezes em filosofia): «Vou-vos dizer o que têm realmente nas vossas

cabeças»³ Este comentário, que começa por ser parcialmente uma caracterização de uma das coisas que a filosofia pode fazer, implica a possibilidade de alguém poder saber o que os outros «têm na cabeça»⁴. Ou seja, implica um critério público, que me permitiria, por exemplo, perceber o descontentamento estético de alguém ou oferecer uma explicação para o seu descontentamento (mesmo antes dele próprio ter uma). Esta possibilidade é confirmada pelo facto de outros aceitarem as minhas explicações e Wittgenstein considera que a ‘confirmação’ constitui o critério que eu uso para dizer a outros o que estes têm na cabeça. Wittgenstein conta apenas com a ‘confirmação’ como critério, e não com um conjunto de regras definidas que se possa postular. Este ponto é muito importante e está directamente ligado com o conceito de «uma cara que muda a cada minuto»⁵ (está igualmente relacionado com as ideias que Wittgenstein tem acerca das possibilidades da filosofia). Wittgenstein considera que o seu comentário acerca da possibilidade de dizer a outros o que estes têm dentro das suas cabeças, é idêntico àquilo que chamamos uma experiência psicológica. Isto é, outros vão confirmando certas afirmações até que finalmente temos um resultado estatístico.⁶ Numa nota de rodapé a esta afirmação, James Taylor coloca a questão se este seria realmente um entendimento estreito de uma experiência psicológica.⁷ Julgo que Wittgenstein não está nesta passagem interessado em fazer uma caracterização rigorosa de uma experiência psicológica (e por isso a pergunta de Taylor é uma importante indicação), mas está antes a tentar realçar um ponto directamente relacionado com o paradoxo do parágrafo 201 das *Investigações Filosóficas* mencionado acima. A questão é tratada num exemplo acerca daquilo que Freud terá feito com as anedotas. Segundo Wittgenstein, Freud «transformou a anedota numa forma diferente»⁸, produzindo assim uma descrição «inteiramente nova»⁹. Este aspecto está directamente relacionado com o que Wittgenstein pretende

explicar. Ou seja, a forma como é possível introduzir mudanças numa ideia que nos é familiar (Wittgenstein está a tentar ir na direcção da objecção levantada pelo seu aluno).¹⁰ Wittgenstein realça no exemplo de Freud, que este não produziu uma «explicação conforme à experiência»¹¹ mas antes uma «explicação aceite»,¹² sendo que é precisamente esse o ponto de uma explicação.¹³ Freud conseguiu então, segundo Wittgenstein, oferecer uma justificação para alterarmos uma crença que regularmente interpretávamos de uma outra forma, conseguiu criar «uma mitologia poderosa»¹⁴ que nos faz querer dizer «Pois claro, deve ser assim»¹⁵. A sua explicação conseguiu aquilo que Wittgenstein chama ‘fazer clique’, que serve de critério «para saber que aconteceu a coisa certa»¹⁶. Para entender que tipo de critério Wittgenstein está a descrever aqui, é preciso primeiro descrever a forma como partilhamos certas *regularidades*. A explicação desta relação começa logo na primeira parte das *Aulas sobre estética* onde Wittgenstein menciona aquilo a que chama a tese da ‘deterioração’.

No parágrafo 22 das *Aulas sobre estética*, Wittgenstein descreve a tese da ‘deterioração’ como um ‘movimento’. Este ‘movimento’ comporta dois aspectos. O primeiro está relacionado com a distinção feita por si entre um período em que uma determinada forma de arte é pensada até ao mais ínfimo detalhe e um período em que apenas se copia um modelo sem pensar. O segundo aspecto é ilustrado através do exemplo da mesa de casa de jantar, que é escolhida ao acaso ignorando quem a escolhe que houve pessoas que passaram muitas horas a pensar na sua elaboração. Ambos os aspectos estão directamente relacionados com a sua concepção do que é ‘seguir uma regra’, e é possível encontrar nas *Aulas sobre estética* alguns exemplos que ilustram a sua aplicabilidade. No entanto, é necessário em primeiro lugar esclarecer alguns aspectos acerca do conceito de ‘deterioração’. Nas *Aulas sobre estética* Wittgenstein nega possuir qualquer teoria acerca da ‘deterioração’,

dizendo que apenas pretende «descrever diferentes coisas a que se chama deterioração.» Ainda assim, faz no parágrafo 34 uma distinção útil para podermos entender a sua utilização deste conceito. Wittgenstein distingue neste parágrafo entre ‘deterioração’ como «expressão de desaprovação» e ‘deterioração’ como «um tipo especial de desenvolvimento». No final do mesmo parágrafo esclarece que é ao segundo uso do conceito que se refere, ou seja, ‘deterioração’ enquanto descrição de um determinado desenvolvimento.

Para entender como Wittgenstein chega à tese da ‘deterioração’ é necessário compreender um dos principais problemas das *Aulas sobre estética*. No parágrafo 16, Wittgenstein faz um comentário acerca da maneira como as regras da harmonia exprimem o modo como as pessoas *queriam* que os acordes se seguissem, acabando mesmo por dizer que estas regras seriam a cristalização dos desejos dessas pessoas. Embora Wittgenstein nos diga que a palavra ‘desejo’ é neste caso «demasiado vaga», julgo que é possível precisar o que ‘desejo’ quer dizer neste caso específico. A palavra ‘desejo’ apenas indica a relação entre significado e intenção no caso de acções futuras. Ou seja, se eu ‘desejo que os acordes soem do modo p’ então tenho que necessariamente ‘descrever o modo p’. Não seria possível que o significado do meu ‘desejo’ me fosse apenas dado no futuro (e por isso fosse indeterminado no presente), pois dessa forma o facto de eu dizer ‘desejo que os acordes soem do modo p’ não teria qualquer significado no momento em que o digo. Ou seja, quando digo «quero comer uma maçã», esta frase não significa «talvez uma maçã me satisfaça»¹⁷. Este aspecto é muito importante no caso da estética; sendo que as alterações que Freud (alterações essas que na leitura de Wittgenstein partilham semelhanças com o caso da estética) introduziu foram motivadas pela forma como este *queria* que certas regularidades fossem vistas, o que faz com este não tenha dado nenhuma «explicação científica do antigo mito»¹⁸, mas sim

«elaborado um novo mito»¹⁹ (num certo sentido, poderia dizer-se que Freud acha que o importante é ler e reler). Há duas consequências a retirar desta diferença. A primeira está relacionada com a maneira como podemos verificar determinada alteração (a razão pela qual a consideramos ‘correcta’). A explicação de Freud está neste caso «ao nível do enunciado»²⁰, o que faz com que não tenhamos que procurar nenhum mecanismo que a confirme (como disse no capítulo anterior a propósito do ‘desconforto estético’, a nossa ‘crítica’ já nos diz tudo o que precisamos de saber, ou nas palavras de Rush Rhees: «Isto dissolve o elemento de surpresa»²¹). A segunda está relacionada com o modo como temos a ‘certeza’ de determinada alteração. Isto é, sendo que não é um facto que corrobora a minha alteração, de onde vem a ‘certeza’ que constitui o «incentivo para se dizer, ‘Pois, claro, deve ser assim’.»²² O problema da ‘certeza’, neste caso em particular, está relacionado com um outro exemplo dado por Wittgenstein em que este se pergunta: «Como sabemos que acreditamos que o nosso irmão está na América?»²³ Na sequência desta discussão, Wittgenstein pergunta-se se tal seria uma questão de experiência. Ainda na sequência da mesma discussão Wittgenstein dá o exemplo (que é um caso directamente relacionado): «Como sabemos que o que queremos é uma maçã?»²⁴, completando este com a afirmação: «Podíamos dar-nos satisfeitos com uma pêra. Mas não diríamos: «O que queríamos era uma maçã.»»²⁵ Wittgenstein está através desta sequência de exemplos a tentar realçar que não é de uma experiência que acontece posteriormente que a frase «Quero uma maçã» depende. Da mesma forma, não é uma fotografia do meu irmão na América, a qual eu posso ter acesso posteriormente, que vem dar sentido à minha frase. Wittgenstein está aqui a falar de um critério, que justifica um tipo particular de ‘certeza’ que não requer um método de verificação (este é um aspecto importante acerca da forma como regras funcionam em estética, e será esclarecido mais à frente [exemplo diálogo sobre

chegada]). Voltando ao parágrafo 16, Wittgenstein tenta responder à objecção feita pelo aluno acerca da alteração das regras. Wittgenstein admite que todos os compositores alteraram as regras, embora considere que as alterações teriam sido ligeiras e que nem todas as regras teriam sido alteradas. Julgo que é neste comentário que reside o ponto principal das *Aulas sobre estética*. Se, por um lado, é necessário alterar estas regras para não entrar num «período em que apenas se copia», por outro, algumas delas têm de ser mantidas para que a actividade possa continuar a poder ser avaliada como ‘boa’ ou ‘má’. Wittgenstein trata esta ideia de que algumas das regras têm de ser mantidas para se poder de todo falar de ‘certo’ ou ‘errado’ no seu livro *Da certeza*. Embora o tema deste livro seja diferente (uma análise daquilo que quer dizer «ter a certeza de») há muitos pontos de contacto, especialmente em relação ao segundo aspecto da ‘deterioração’. Neste livro, Wittgenstein afirma que «ter a certeza de algo» não depende de uma determinada disposição sentida por mim. Os seus exemplos passam por associar «ter a certeza» à forma como se aprendeu a fazer algo: «Calcular é isto. O que aprendemos na escola, por exemplo. Esquece a certeza transcendente que está ligada ao teu conceito de espírito».²⁶ Este comentário faz-nos pensar no conceito de ‘adestrar’ que Wittgenstein menciona em relação a como uma criança aprende uma determinada língua. Ou seja, «temos a certeza» de certas regularidades. Da mesma forma, Wittgenstein tenta nos persuadir a prescindir da importância da palavra ‘eu’ em afirmações do tipo «Se «Eu sei, etc.» é concebida como uma proposição da gramática, evidentemente que o «Eu» não pode ser importante.»²⁷ Pondo de parte a ideia de que a ‘certeza’ dependeria de uma disposição particular tida por mim (semelhante à ideia de que o meu ‘desconforto estético’ e a sua causa estão ligados directamente, e que o meu conhecimento do meu desconforto vem do facto de eu o ‘ter’), Wittgenstein afirma que a ‘certeza’ seria análoga a um certo tom de voz, que

se usa para assegurar os outros de que certas coisas são de uma determinada maneira. Esta analogia é importante pois transforma o ‘padrão’ que usamos para medir se algo é ‘correcto’ ou ‘errado’ em algo público, pois se alguém usa um determinado tom de voz é porque é ouvido por outros e precisa de assegurar outros (da mesma maneira a forma de eu mostrar que gosto muito de um determinado fato, é usar muitas vezes esse mesmo fato).²⁸ Wittgenstein descreve a aquisição deste ‘padrão’ (ao qual chama «Weltbild»)²⁹ como algo herdado, em vez de algo que foi escolhido por nós por satisfazer certas condições de verdade. Aqui o ponto de contacto com o segundo aspecto da ‘deterioração’ é evidente. Se alguém está interessado em construir uma mesa de casa de jantar, não começa por se perguntar de onde veio o conceito de mesa de casa de jantar, da mesma maneira não se irá perguntar porque lhe vem imediatamente uma determinada forma à cabeça; é evidente que se esta pessoa for alguém que dedica a sua vida a esta actividade lhe veio mais do que uma imagem à cabeça. No entanto, essas outras imagens serão apenas especificações que consistem em alterações de certos elementos envolvidos na construção de uma mesa de casa de jantar. Por exemplo, se eu fizer uma mesa de casa de jantar cujo tampo é uma pirâmide, posso com isso querer inverter o ‘principio de utilidade’ da mobília doméstica; ainda assim estarei a agir por oposição a um determinado modelo de mesa de casa de jantar. Este exemplo ajuda-nos a esclarecer alguns aspectos relacionados com o uso das regras em estética. O ponto mais relevante do exemplo anterior é que com a aprendizagem das regras de uma determinada prática, eu aprendo as excepções e infracções das mesmas (em parte estas fazem parte dos exemplos que me são dados. Aquilo que Wittgenstein chama ‘adestrar’ tem muitas vezes a forma de sequências de exemplos daquilo que *não* deve ser feito.) No caso da estética, as infracções podem ser valorizadas (é lhes atribuído um valor nesse jogo em particular). Nas *Aulas sobre estética* encontramos um

exemplo que ajuda a esclarecer este aspecto. Wittgenstein define o significado daquilo a que chama fazer ‘clique’ como «a minha satisfação».³⁰ Como já disse anteriormente, a ideia de uma ‘satisfação’ ou ‘descontentamento’ estéticos depende apenas de eu conhecer um critério (uma regularidade). O exemplo é desenvolvido da seguinte forma: «Por exemplo, um ponteiro que se move para um ponto oposto a outro ponteiro. Ficamos satisfeitos *quando* os dois ponteiros se encontram oposição.» Neste exemplo, Wittgenstein descreve três aspectos importantes para a ideia de uma alteração em estética. Em primeiro lugar vemos como neste exemplo é atribuído um valor à oposição dos dois ponteiros, ou seja, a nossa satisfação é constituída pelos dois ponteiros em oposição.³¹ Em segundo lugar, esta possibilidade está condicionada pelo mecanismo do relógio. Isto é, a oposição entre os dois ponteiros é uma das coisas possíveis dentro dos limites que o mecanismo de um relógio nos *impõe*. Finalmente, em terceiro lugar, eu tenho de *querer* que esta oposição tenha um valor (eu tenho de lhe atribuir esse valor) e por isso o facto de eu ficar satisfeito quando os dois ponteiros se encontram em oposição «poderia ter sido dito antecipadamente.»³² No entanto, há algo a acrescentar ao segundo aspecto. O facto de o exemplo envolver um mecanismo pode criar alguma confusão. Como tenho vindo a dizer, não há em estética nenhum tipo de mecanismo ou análogo de um mecanismo, e por isso as imposições descritas no exemplo devem ser lidas como normativas. Wittgenstein realça este mesmo problema no parágrafo que se segue dizendo: «Estamos sempre a usar este símile do «clique» ou de uma coisa que encaixa, quando de facto não há nada que faça «clique» ou encaixe.»³³ (Aqui Wittgenstein responde à pergunta «Mas *o que* é que encaixa aqui *aonde?*») ³⁴ Ainda assim, a comparação é extremamente tentadora, porque nos parece que este tipo de imposições são incontornáveis e acima de tudo ocorrem intuitivamente (de uma maneira automática). Ou seja, apelamos frequentemente

a conceitos que nunca vimos postulados, que conhecemos apenas de determinadas práticas.³⁵ Em *Da certeza*, Wittgenstein afirma que estes conceitos que formam o ‘padrão’ pelo qual avaliamos se algo está ‘correcto’ ou ‘errado’ (as imposições normativas) formam uma mitologia,³⁶ sendo a sua função análoga às regras de um jogo que pode ser aprendido através da prática, sem ser necessário postular explicitamente quaisquer regras. No entanto, todas estas considerações apenas esclarecem algo acerca do segundo aspecto da ‘deterioração’. O risco de se cair num «período em que apenas se copia e nada é pensado» parece ser inevitável. Wittgenstein faz no parágrafo 97 de *Da certeza* a seguinte consideração acerca da possibilidade do ‘padrão’ poder ser mudado: «A mitologia pode voltar a um estado de fluidez, o leito do rio dos pensamentos pode mudar». No entanto, não fica claro como é possível «usar uma régua para medir uma barra de platina e em simultâneo calibrar a régua»,³⁷ sendo neste caso a barra de platina o ‘padrão’ e a régua as ‘regras’. Se modificamos o ‘padrão’ pelo qual consideramos se algo está correcto ou errado, as regras que nos dizem como fazer alguma coisa ‘bem’ assim como as que nos proibem de fazer as ‘erradas’, perdem a sua utilidade imediata. Wittgenstein tenta resolver este problema no parágrafo 99, descrevendo o ‘padrão’ como sendo análogo à margem de um rio. A forma como uma alteração pode afectar este padrão é descrita da seguinte maneira «Sim, a margem daquele rio é constituída, em parte, por rocha dura não sujeita a alterações ou apenas a alterações imperceptíveis, e noutra parte por areia, que é arrastada ora para aqui ou para ali, ora se deposita». Embora a imagem descrita por Wittgenstein seja sugestiva, não fica claro como nos aperceberíamos desta mudança.

No parágrafo 201 das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein faz a seguinte afirmação: «Por isso é se inclinado a dizer: toda a acção subordinada à regra é uma interpretação. Mas «interpretar» só se devia chamar à substituição da

expressão de uma regra por outra». A imagem de uma circularidade natural sugerida em *Da certeza* dá nesta afirmação lugar à ideia de uma substituição (apesar de mesmo em *Da certeza* Wittgenstein apenas tentar realçar um determinado aspecto, e isto ficar claro quando afirma: «Mas eu distingo entre o movimento das águas no leito do rio e a modificação do leito; embora não haja uma demarcação nítida entre os dois»³⁸), sendo tal substituição associada a um certo tipo de interpretação. Este tipo particular de interpretação não deve ser confundido, como adverte o próprio Wittgenstein no mesmo parágrafo, com a actividade de tornar qualquer acção conciliável com uma regra. Deve antes ser vista como a actividade de propor uma nova versão de uma ‘regra’ para substituir outra. Esta substituição pode ser proposta a outras pessoas, que podem ou não aceitar, com base nos possíveis usos e implicações que esta possa ter nas suas actividades.³⁹ No entanto, no caso da estética não se trata sempre de uma ‘substituição’, mas de um tipo diferente de alteração. Este tipo de alteração depende muitas vezes do *uso* regular ao qual estamos habituados. Isto é, o primeiro *uso* que nos «vem à cabeça» é muito importante para *perceber* o significado da alteração. Nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein coloca a seguinte pergunta: «Se uma pessoa, diz a palavra «cubo», por exemplo, eu sei qual é o sentido da palavra. Mas pode então ocorrer-me toda a aplicação da palavra, quando eu a compreendo assim?»⁴⁰ Wittgenstein conclui o parágrafo com a resposta: «A imagem do cubo *sugeriu* na verdade uma certa aplicação, mas eu podia também usar a imagem de outra maneira.»⁴¹ A resposta é esclarecedora, no entanto, é necessário esclarecer um aspecto acerca desta resposta. Embora a imagem do cubo nos tenha sugerido um *uso* em particular, tal só sugere que existem *usos* mais comuns do que outros (que podem ser alterados e dependendo do jogo de linguagem, são o muitas das vezes) e não que existe uma qualquer relação em particular entre uma de-

terminada palavra e um *uso* ou nas palavras de Wittgenstein: «Supõe que eu estava a escolher entre as palavras «imponente», «digno», «orgulhoso», «vulnerável» — não é como se eu tivesse que escolher um desenho numa pasta de desenhos? — Não; o facto de se falar da *palavra justa* não mostra a existência de qualquer coisa que, etc.»⁴² No entanto, a palavra ‘cubo’ sugere um determinado *uso* num determinado *momento*,⁴³ e esse mesmo uso pode, como afirma Wittgenstein, estar em conflito com outro.⁴⁴ Numa nota de rodapé, Wittgenstein descreve uma possível situação de conflito entre dois usos. O exemplo é o seguinte: «Eu vejo uma imagem; representa um homem de idade que, apoiado no seu bastão, sobe um caminho íngreme. — E como assim? O aspecto não seria o mesmo se ele tivesse vindo nessa posição a resvalar pela estrada abaixo? Um marciano talvez descrevesse a imagem desta maneira. Dispensso-me de explicar porque é que nós não a descrevemos assim.»⁴⁵ O conflito descrito por Wittgenstein é menor; sendo que a solução é intuitiva e como o próprio diz «não precisa de explicação». Ainda assim, um «habitante de Marte» poderia produzir uma outra descrição. A única vantagem que *nós (wir)* temos sob o «habitante de Marte» é que reconhecemos a situação que está a ser descrita (sabemos, entre outras coisas, que velhos não costumam escorregar por colinas abaixo) e por isso é nos fácil optar por um dos *usos* possíveis desta imagem. Mas há ainda outra coisa que nos ajuda a optar por um dos *usos*, não é apenas por estarmos habituados a determinadas situações. A descrição, neste caso um exemplo de Wittgenstein, foi feita com uma intenção. Ou seja, a nossa opção por um dos *usos* descritos no exemplo, não foi apenas ‘suportada’ por determinados factos que conhecemos (e que o «habitante de Marte» não conhece) mas por aquilo que a pessoa que produziu a descrição nos estava a tentar dizer; descrições são instrumentos para determinados *usos*.⁴⁶ Voltando agora ao caso da estética, certas alterações são semelhantes a tudo o que

acabo de descrever. Isto é, deparamo-nos como uma descrição, que intuitivamente nos sugere um uso. No entanto, sabemos, devido à situação em que esta está a ser usada e por quem a está a usar, que se trata de uma «ferramenta» para fazer outra coisa que não a que estamos habituados (Aprendemos a não confiar naquilo que nos «vem à cabeça no momento»). Da mesma maneira que, no exemplo de Wittgenstein, não é preciso explicar porque optamos por uma das descrições (que o velho está a subir a colina), não é necessário explicar porque, no caso relacionado com a estética (um quadro por exemplo), poderíamos ter razões para optar por qualquer outra. No exemplo de Wittgenstein, uma das coisas que nos parece mais intuitiva é o facto de retirarmos ‘consequências’ diferentes de usos diferentes, sendo que umas nos parecem mais plausíveis do que outras. A diferença entre este exemplo e um caso em estética parece ser que, enquanto no exemplo de Wittgenstein não nos parece provável ou consequente que o «velho esteja a deslizar pela colina abaixo» (e isto não é de forma alguma uma afirmação empírica acerca de ‘comportamento’⁴⁷), no caso da estética, tal como disse, podemos ter várias razões para que seja esse o caso, e esta hipótese não nos parece nada inconsequente (em parte porque aprendemos a não confiar naquilo que nos «vem à cabeça no momento», o que nos deixa numa situação em que precisamos de outro tipo de justificação).

A ideia de ‘consequência’ ocupa um espaço considerável nas reflexões de Wittgenstein em *Da certeza*. No parágrafo 142 Wittgenstein faz a afirmação (que já citei acima): «Não são axiomas isolados que me elucidam, mas um sistema em que as conclusões e as premissas se apoiam mutuamente.»⁴⁸ Nesta afirmação Wittgenstein faz depender da prática parte do significado de uma ‘regra’, afirmando desta forma que a prática não é apenas ‘fazer como está na regra’, contribuindo para a identidade de uma ‘regra’ em particular (esta afirmação é importante para alguns ‘jogos de linguagem’ não sendo muito im-

portante para outros). Esta ideia torna-se mais clara no parágrafo 139, onde Wittgenstein faz a seguinte afirmação «As nossas regras deixam portas das traseiras abertas, e a prática tem de falar por si mesma».⁴⁹ As «portas das traseiras» descritas nesta afirmação estão directamente ligadas com o paradoxo do parágrafo 201 das *Investigações Filosóficas*, e são em certa medida a ‘porta de entrada’ para as modificações. O papel da prática é precisamente o de tornar um ‘uso’ de uma ‘regra’ em particular o ‘correcto’ (como por exemplo nos testes de inteligência onde é frequente pedir-se para completar uma série numérica. Embora aritmeticamente a resposta correcta para qualquer série seja infinita, sabemos através da prática que só há uma resposta correcta). Anção de ‘consequência’ volta a estar presente na afirmação de que a prática «teria de falar por si», sendo que as consequências determinam em grande parte o significado de uma acção e representam o ‘ponto de contacto’ com a parte do uso dos nossos conceitos que é normativo e que faz com que sejamos capazes de perceber o significado nas palavras uns dos outros sem para isso precisarmos de fazer muito esforço (como no exemplo do velho). Wittgenstein reflecte sobre este problema no parágrafo 397, quando se questiona se terá errado no seu argumento contra Moore. A razão que leva Wittgenstein a ter dúvidas é precisamente o facto de ser capaz de tirar ‘consequências’ das palavras de Moore.⁵⁰ Dois parágrafos abaixo Wittgenstein volta a perguntar «Mas, não mostra o facto de eu tirar consequências apenas que eu aceito a hipótese?».⁵¹ Wittgenstein sugere novamente nesta pergunta uma ligação entre ‘tirar consequências’ de uma determinada frase e ‘aceitar’ ou ‘entender’ uma determinada frase. No caso de *Da Certeza*, o ‘jogo’ descrito por Wittgenstein funciona com proposições empíricas e afirmações acerca de estados de conhecimento, fazendo parte deste jogo aceitar ou não uma determinada hipótese. No entanto, julgo que no caso do ‘jogo’ da estética este procedimento é diferente.

Não faz necessariamente parte do ‘jogo’ da estética que eu tire imediatamente ‘consequências’. Com isto, não estou de forma alguma a sugerir que exista uma situação em que as coisas que-rem dizer ‘nada’ (No caso das artes plásticas as coisas podem querer dizer algo como «Gosto daquele amarelo ali ao fundo!»). Ainda assim, quando falamos de ‘bom’, ‘mau’ ou ‘original’, nenhum deste conceitos tem de aparecer como ‘consequência’ imediata de uma ‘jogada’ deste jogo em particular.⁵² Faz parte de muitos ‘jogos de linguagem’ que a prática ‘feche’ as ‘portas das traseiras’ deixadas abertas pelas regras, mas no caso da estética isso não se verifica. No parágrafo 593 de *Da certeza* Wittgenstein faz uma observação que está directamente relacionada com o que pretendo dizer. Na primeira parte do parágrafo afirma «Mesmo quando se pode substituir «Eu sei, que isto é assim» por «isto é assim», não se pode substituir a negação de uma frase pela negação da outra.» (Por «Eu sei» devemos aqui entender o «sistema de proposições» mencionado no parágrafo 141.)⁵³ Nesta primeira

parte do parágrafo, Wittgenstein estabelece uma relação entre as ‘regras’ que formam o ‘sistema de proposições’ ou a ‘mitologia’ em que consiste o nosso conhecimento e a identificação de alguma coisa. No entanto, adverte para o facto de não se seguir «Isto não é» de «Eu não sei, ...». Na segunda parte do parágrafo Wittgenstein faz a seguinte observação «Com»Eu não sei,...« um novo elemento entra nos nossos jogos de linguagem.» Julgo que aquilo que Wittgenstein considera um ‘novo elemento’ nesta afirmação, faz parte do ‘jogo’ da estética. Ou seja, no caso da estética pode haver um elemento que desconhecemos e esse elemento é apenas qualquer coisa como «não saber de que maneira tais e tais regras estão a ser usadas», ou «para que propósito»; dado que perdemos o conforto da *regularidade* (ou seja, aqui deixamos de olhar apenas para a ‘ordem que a regra dá’).⁵⁴ Mas este desconhecimento faz parte do jogo (e isto é um ponto importante), não se trata de um mistério que temos de resolver.

NOTAS

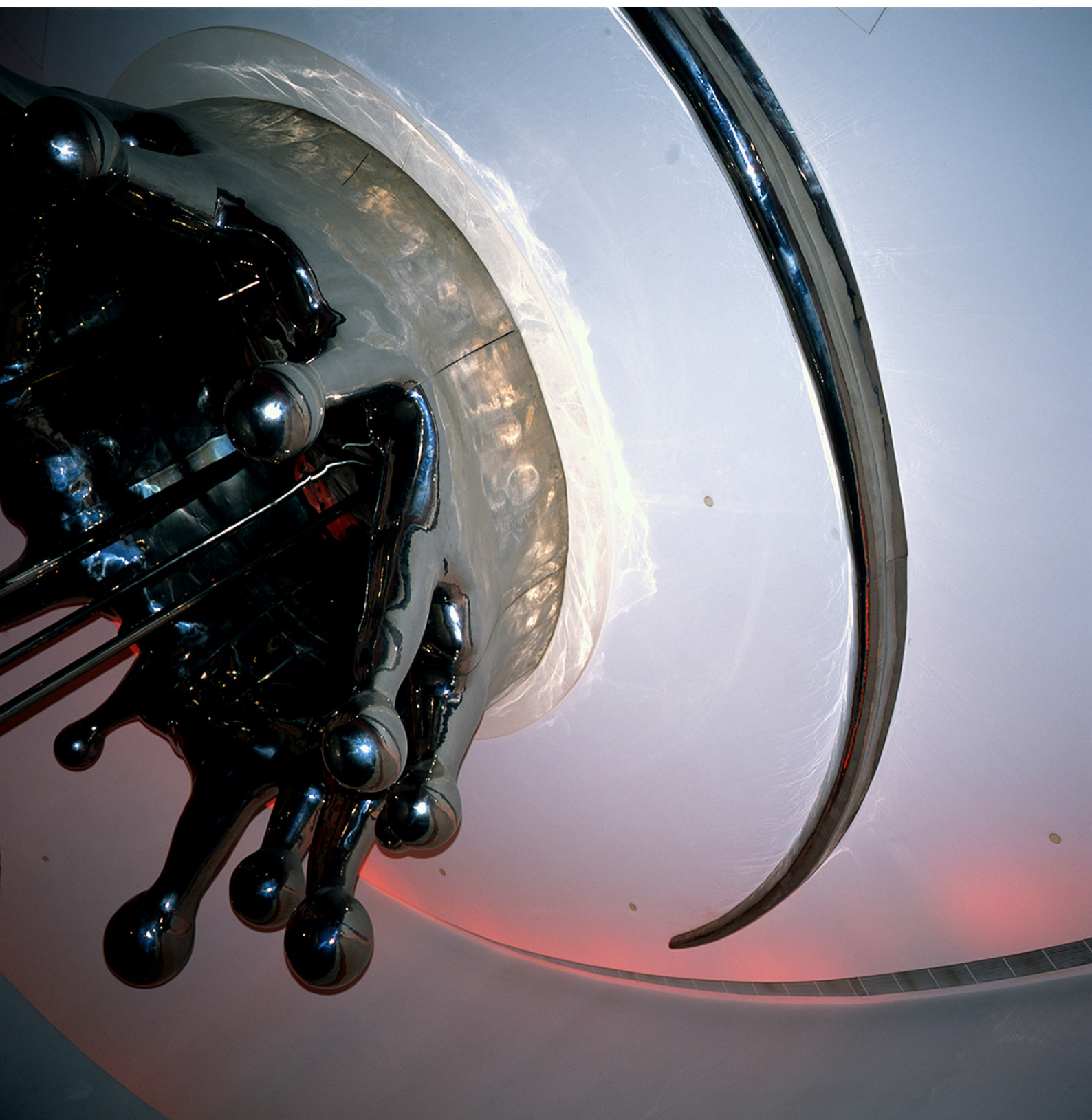
1. *Aulas sobre estética*, II, §37.
2. «As questões estéticas não têm nada que ver com experiências psicológicas e são respondidas de um modo inteiramente diferente», *Aulas sobre estética*, II, §36.
3. *Aulas sobre estética*, II, §37.
4. «O critério para que seja aquilo que têm na cabeça é que, quando vo-lo digo, vocês concordam», *Aulas sobre estética*, III, §37.
5. *Zettel*, §514.
6. «Um exemplo de experiência psicológica: temos doze pessoas, colocamos a mesma pergunta a todos e o resultado é que cada um deles diz uma coisa, i.e. o resultado é uma coisa estatística.», *Aulas sobre estética*, III, §37.
7. «Será este um entendimento estreito do sentido de uma experiência psicológica?», nota de rodapé ao §37, III, *Aulas sobre estética*.
8. *Aulas sobre estética*, II, §39.
9. *Aulas sobre estética*, II, §39.
10. *Aulas sobre estética*, §16.
11. *Aulas sobre estética*, II, §39.
12. *Ibid.*
13. «Temos de dar a explicação que é aceite. É para isto que se dá uma explicação», *Aulas sobre estética*, II, §39
14. *Conversas sobre Freud*, 95.
15. *Ibid.*
16. *Aulas sobre estética*, III, §2.
17. «Dizer «Apetece-me uma maçã» não significa que eu creio que uma maçã acalmará a minha sensação de insatisfação. Esta proposição não exterioriza o desejo, mas sim a insatisfação», *Investigações Filosóficas*, §440
18. *Conversas sobre Freud*, 94.
19. *Ibid.*
20. *Aulas sobre estética*, Nota de rodapé de Rush Rhees ao §40, II.
21. *Ibid.*
22. *Conversas sobre Freud*, 95.
23. *Aulas sobre Fé religiosa*, 114.
24. *Ibid.*
25. *Aulas sobre Fé religiosa*, 115.
26. *Da certeza*, § 47.
27. *Da certeza*, § 58.
28. *Aulas sobre estética*, §13.
29. *Da certeza*, § 95.
30. *Aulas sobre estética*, III, §4
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Aulas sobre estética*, III, §5.
34. *Investigações Filosóficas*, §537.

35. Isto é análogo a um exemplo dado por Wittgenstein em *Zettel*: «É possível imaginar, que alguém que é capaz de se deslocar com precisão numa determinada cidade, isto é, que é capaz de encontrar o caminho mais curto de um local para outro, — não é capaz de desenhar um mapa dessa cidade. Que, logo que o tente, apenas faça algo errado. (O nosso conceito de «instinto».)», *Zettel*, §121.
36. *Da certeza*, § 95.
37. Esta frase é a tradução de uma frase de G. p. Baker e p. M. S Hacker e está a ser usada num contexto diferente.
38. *Da certeza*, §97.
39. Com 'actividades' quero apenas dizer aquilo que Wittgenstein descreve no parágrafo 102 de *Da Certeza*: «Não poderia eu acreditar, que uma vez, sem o saber, talvez num estado de inconsciência, tenha estado longe da Terra, sim, que outros o saibam, mas não mo digam? Mas isto não estaria de acordo com as minhas outras convicções. Não que eu seja capaz de descrever o sistema dessas convicções. Mas as minhas convicções constituem um sistema, uma estrutura.»
40. *Investigações Filosóficas*, §139.
41. *Investigações Filosóficas*, §139.
42. *Ibid.*
43. «E como pode aquilo que num momento temos presente, aquilo que num momento nos ocorre, ajustar-se a uma aplicação?», *Investigações Filosóficas*, §139.
44. «Sim, mas, por outro lado, não é o sentido da palavra também determinado por esta aplicação? E podem estas maneiras de determinar o sentido contradizer-se?», *Investigações Filosóficas*, §139.
45. *Investigações Filosóficas*, nota de rodapé 2(a) ao §139.
46. *Investigações Filosóficas*, §291.
47. P.M.S. Hacker e G.P. Baker esclarecem a diferença entre uma reacção e aquilo que chamam «a normal pattern of response»: «A person can follow a signpost in so far as he has mastered this technique. In acquiring such a skill one is not 'trained to react' like Pavlov's dogs, but rather one is further taught that going *thus* is correct, going otherwise incorrect. One learns that a signpost is a reason for acting (not a cause which elicits a conditioned response)», *Rules, Grammar and Necessity*, 134.
48. *Da certeza*, §142.
49. *Da certeza*, §139.
50. «Não mostro eu que o sei, por tirar sempre consequências do que é dito?», *Da certeza*, §397.
51. *Da certeza*, §399.
52. A distinção que Wittgenstein pretende fazer nas *Aulas sobre estética* entre «alguém com critério» e «alguém diz maravilhoso!» está directamente ligada com a ideia de tirar 'consequências' como a estou a utilizar aqui.
53. «Quando começamos a acreditar em alguma coisa, não é numa única proposição que começamos por acreditar, mas num sistema completo de proposições. (Faz-se luz gradualmente sobre o todo)», *Da certeza*, §141.
54. «'Para nós uma série tem um rosto!' — Com certeza, mas qual? Bem, o da fórmula algébrica e o do segmento inicial já calculado. Ou tem ainda mais algum? — 'Mas naquele rosto já está tudo!' — Mas isso não é uma constatação acerca do segmento da série ou acerca dos dados da percepção visual que temos dela; é apenas expressão do facto de que olhamos para a ordem que a regra dá e executamos, sem apelar a qualquer outra instância», *Investigações Filosóficas*, §228.

REFERÊNCIAS

- Baker, G.P., and P.M.S. Hacker. *Wittgenstein: Rules, Grammar and Necessity*. Oxford: Blackwell, 1985.
- Bouwsma, O.K. *Conversas com Wittgenstein*. Miguel Serras Pereira, trad., Lisboa: Relógio de Água, 2005.
- Cavell, Stanley. *The Claim of Reason. Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Hacker, P.M.S. *Wittgenstein: Meaning and Mind. Part II: Exegesis §§243-427*. Volume 3 of an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations. Oxford: Blackwell, 1993.
- _____. *Wittgenstein: Mind and Will. Part II: Exegesis §§428-693*. Volume 4 of an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations. Oxford: Blackwell, 2000.
- Kripke, Saul. *Wittgenstein on Rules and Private Language*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Malcolm, Norman. *A Memoir*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Wittgenstein, Ludwig. *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*. Compilado a partir de notas recolhidas por Yorick Smythies, Rush Rhees e James Taylor. Organizadas por Cyril Barrett. Miguel Tamen, trad., Lisboa: Cotovia, 1998.
- _____. *Culture and Value [Vermischte Bemerkungen]: A Selection from the Posthumous Remains*. Georg Henrik von Wright and Heikki Nyman, eds., Alois Pichler, revised edition of text, Peter Winch, trad., Oxford: Blackwell, 1998.
- _____. *Da Certeza*. Maria Elisa Costa, trad., Lisboa: Edições 70, 1998.
- _____. *Fichas [Zettel]*. Ana Berhan da Costa, trad., Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Investigações Filosóficas*. M.S. Lourenço, trad. e prefácio, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- _____. «A Lecture on Ethics» in *Philosophical Occasions 1912–1929*, J. Klarge and A. Norman, eds., Indianapolis: Hackett, 1993. 37–44.
- _____. *Philosophical Remarks*. Rush Rhees, ed., Raymond Hargreaves and Roger White, trad., Oxford: Blackwell, 1975.
- _____. *Remarks on the Foundations of Mathematics*. G.H. von Wright, R. Rhees, G. E. M. Anscombe, eds., G. E. M. Anscombe, trad., Oxford: Blackwell, 1967.

FICÇÃO



LANDSCAPE STUDIES

Nora Goerne

She was heading towards the north. A weekend entirely immersed in nature was waiting for her, and she thought that she deserved it after many weeks of work and tense city life. She had booked a small room on an organic farm, situated far enough from the peaceful village to be considered a part of it, and surrounded by olive trees. The first one to greet her when she arrived was not the host but the cackling of the chicken and a tousled shepherd dog that was securing the ground against unwanted visitors. Apart from that: (Apparent) silence. Such a soothing treat against the loud and busy streets where she was walking every day. She took a deep breath to take in as much of the fresh, unpolluted air as possible and walked around the masonry houses. Some other guests, a couple in their early fifties, obviously foreigners, were relaxing by the swimming pool and pointed the way to the farmer.

Her room had a true rustic charm and reminded her of her grandma's, the old woodwork furniture combined with the white embroidered tablecloth, and the way that the blanket was tucked tightly under the mattress. She never understood why one would make the bed like that. She opened her bag pack that she had bought especially for this trip and put on her hiking shoes and clothes. Her camera was tied between the

two straps of her backpack, ready for adventure, ready to shoot.

When she walked out, there were only a few clouds on the blue, impeccable sky, as if someone pinned them on the horizon just for her enjoyment. Quickly, she was moving away from the farm, striding in the direction of the hills. Every once in a while she stopped to look through the viewfinder of her camera and took a few shots to test the light, the colors, the «photogeneity» of her surroundings. In summer, it will all be dry and a lot less appealing. It is good that she had gotten a few days off in spring, shooting here in summer would be pointless, especially now that there was even a magazine for ecological tourism interested in her trip. The road was still paved but lined with two low walls on each side so that cars had to stop to let each other pass. But in comparison to the stressful traffic in her city, not that many cars were on the road. Only some tourists, that were probably also fleeing from the city and the occasional tractor. Apart from that: Nothing, only nature.

Or well, almost. The grass seemed to be well maintained and she saw some cottages, too. Behind an old olive tree that already started bending towards the ground, she found a small wooden shed, abandoned. A perfect motive, fuelling the imagination. Aperture priority mode, ISO

sensitivity: 100, White balance: sunny, check. She took a couple of pictures and started walking again.

The road was splitting; in the distance on the right, she could recognize the copper red and brown roofs of a small village. She followed the path on the left uphill. Leaving the grass fields with olive trees behind her, she saw that there were now a lot more bushes and smaller fruit trees growing on each side of the path. She tried to climb on an apple tree (something that she had not done for at least fifteen years) and next to a pile of rocks, she found some blackberries and raspberries. Her lunch could not get more organic as picking a bunch of fruits in the wilderness, she thought, when she sat down on an old stump to rest a bit. From here, the view over the large valley was already astounding. The landscape was glowing and shimmering like a silk scarf in all different shades of green with colourful stains on it. White and red from the villages, purple and yellow and magenta the flowers, blue the river on the upper end of the valley and white the sheep that were grazing in the distance.

After eating all the wild berries that she could reach, she took her tripod and moved around like a hunter on the prowl. A bit to the left, no, a bit more to the right. On the lower left, she saw an area that was rather yellow, brownish in shade. Probably there had been a fire some time ago. More to the right. Click. Down, down, and a bit up again. Click. Moving the camera below eye level brought some flowers into the picture and it created a nice foreground for the image. Click. It's all about perspective after all. Click. Click. She was not really happy with the pictures. They seemed like typical tourist pictures in need of a strong Instagram filter. She started hiking again and arrived at an intersection. One road was paved and led steeply to the top of the hill. The other one wandered rather meanderingly around some lush green bushes. Unsure

whether the path on the right would also lead her to the top, she asked two locals that were descending the hill from the left. The person answering was a man probably in his 50's and had a tan that spoke of many hours of strenuous work in the field. His hair that was partly hidden under a cap was of a dark mud-brown colour with many grey strands in it. «I don't know where the other path leads to. I always take this path to go to the top», and he pointed to the path on the left. He had taken the young man that was standing next to him by his hand even though he was about 15 cm taller but he buckled one of his legs and cocked his head to the left side. The face of the young man was narrow, with a salient nose, many freckles and his mouth was opened a bit, showing his crooked teeth. Why would someone living in the middle of nowhere always take the same path and not explore the surroundings? She drew her camera close to her face, but the old man mumbled a goodbye and pulled his son with him. Well, if the villagers did not want to explore the path then she would.

Without looking again at the villagers, she started hiking up the hill. The path was not paved but only covered with pebble stones and not very even. She noticed that more and more plants were overgrowing the path while she was walking. Discovering unbeaten tracks, that is part of the experience. She took her camera, ready to take a grand landscape photograph. It was most important to find converging lines to give the picture a certain depth, perspective and drama. The curved path she had rambled on would create an interesting vanishing point, and the sun was pinned to the upper left vertex, following the rule of thirds perfectly. Click.

Still she was not happy; the photograph was at best average, probably already captured a million times before. Once she had read on the internet, in *The Dictionary of Obscure Sorrows*, a word

for her frustration: «vemödalen». The frustration of photographing something amazing when thousands of identical photos already exist—the same sunset, the same waterfall, the same curve of a hip, the same close-up of an eye—which can turn a unique subject into something hollow and pulpy and cheap, like a mass-produced piece of furniture you happen to have assembled yourself.»

After walking a couple of minutes, the supposed path slowly started to disappear and quickly she was walking in the ankle-high grass. Luckily, she had put on her waterproof walking shoes, but she was still feeling some drops of fresh morning dew on her leg. The grass grew higher and quickly she was blazing a trail between bushes and brakes. With amazement, she started to notice some of the flowers that were growing on the shrubs. She took her camera out again, time for the macro lens. A rather high purple flower had caught her eye. The violet and purple blossoms looked like small liqueur glasses that one had attached in a triangular cluster to a long stem.

She had to think of an encounter that she had had many years ago when she was still living abroad. An encounter with a self-proclaimed poet with whom she had spent a night. When I am writing, he said, I have to feel the story. How could the reader otherwise feel anything? And in the same way, I have to feel my surroundings. Seeing is not enough, he explained, artists of any kind need to train and use all of their senses to experience life at the fullest. She still felt sceptical about what he said — how should that apply to photography that only concerns itself with visuals? Still, here outside she could appreciate not only the visuals but also the different smells and sounds. The flower she was photographing had a sweet and strong, heavy smell, like honey wine. But how could she show that in her photograph?

She continued hiking, but it was becoming more and more difficult to walk uphill and soon she had to climb over some rocks and had several scratches on her legs from thorns and nettles. But turning back now? It would be even more difficult to walk downhill because of the sloping ground, and she wanted to reach the top of the hill before noon. The strong shadows of the mid-day sunlight would give her pictures an unwanted harsh look.

She was confronted with a steep slope. Maybe if she managed to climb here, there would be a better, paved track, she thought and grabbed a few branches to climb over a rock. However, it was not getting any better. She tried to walk to the left when she heard the sound of a small spring. She sat down to splash some drops of water on her sunburnt face and her scratched legs. She felt exhausted but the ice-cold water gave a tickling sensation to her tired feet, and it was nice to rest for a while and to listen to the murmuring of the creek. Maybe what the poet said did not apply to photography but to experience nature at the fullest, it was indeed important to not only look but also taste, smell, listen and feel her surroundings. It seemed that the only possible way that day was climbing uphill.

This morning, I got a call from the editor-in-chief EcoTourism magazine. They liked my pictures (they said), but they were not selected for publication. They were too «artsy», and whether «I didn't take any other pictures during the trip that better represented the beauty of the landscape», she asked. I was a bit disappointed, but it also did not come as a surprise. I had tried something different, but that was apparently not what the editors wanted to see. Or the readers. Or both — I don't know. Maybe vemödalen is actually unsubstantiated, and uniqueness is nothing that one has to strive for — at least if someone wants to get published in a Nature magazine.

I still remember standing on the ledge, gazing over the marvellous view that was unfurling

at my feet. In the background, I saw a mountain chain, coloured in various shades of green from the different trees and shrubs growing on the slopes and the sun light playing with the leaves. Down in the valley, I could spot several houses. For the standards there, where a village can be made up of three houses, every bigger white dot was probably one village. I cannot remember spotting any animals, but I definitely could hear them. Different birds chirping in the trees, even if I could not name or differentiate the voices, and all of the knocking, hammering and scratching noises that I could not define. Close to the ledge stood a few tall pine trees that were dipped in a dark brown, army green, and the sunlight shining from the back highlighted a

small strip of the tree trunk and drew a strong shadow on the other side. I still remember the resinous woody smell of the trees. And in the middle, directly on the ledge that was blanketed with yellow flowers and moss, there was another tall tree but bare-branched as if spring had forgotten it, and only a few cones were hanging on the thin branches. After the trip, I noticed the same strong smell of pines in the park adjacent to my apartment. I knew that there was a tree, but I had never actually given it any thought. It was not wilderness, and I was occupied with myself, focused on being busy. When I think about the landscape and the trip, even looking at the pictures I have taken, I have trouble imagining that I was part of it.











Photos in cooperation with Nout Van Den Neste

MERCÚRIO

ANTÓNIO JÚLIO DUARTE

Este sétimo número é ilustrado com imagens de Mercúrio, de António Júlio Duarte, aqui reproduzido na companhia de um texto de Filipe Felizardo.

“Se a exposição é uma ficção, é uma ficção sobre uma pulsação lovecraftiana, subterrânea ao nosso quotidiano; sobre algo que lateja, anónimo, em tudo o que vemos, ouvimos e tocamos.”

Filipe Felizardo













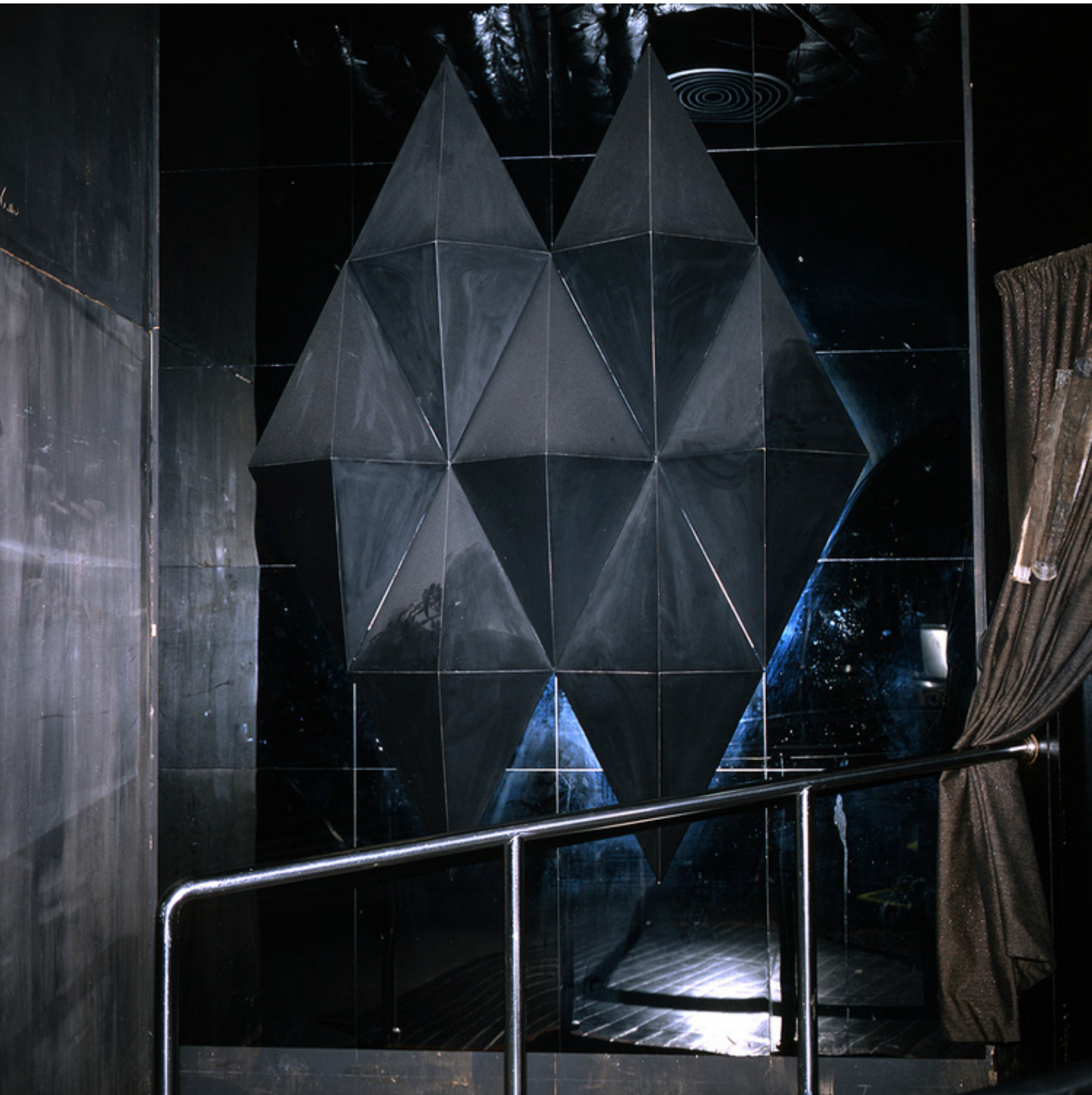




















MERCÚRIO

António Júlio Duarte

António Júlio Duarte nasceu em Lisboa em 1965. Formado em fotografia na AR.CO, em Lisboa, estudou ainda no Royal College of Arts, em Londres. É autor de vários livros de fotografia: *East West* (1995), *Peepshow* (1999), *Lotus* (2001), *Agosto* (2003). Em 2006 foi publicado pela ADIAC o livro *António Júlio Duarte*, uma recolha de projectos produzidos entre 1990 e 2005. Em 2011 publicou o livro *White Noise* (ed. Pierre Von Kleist) e o jornal *The Candidate* (ed. Ghost Editions). Em 2013, *Deviation Of The Sun* foi editado pelo Centro Cultural Vila Flor e em 2014 publicou *Japan Drug* (ed. Pierre Von Kleist).

White Noise foi selecionado como um dos melhores livros de fotografia de 2011 por Horacio Fernández para a revista norte-americana *Photo-eye* e *Japan Drug* foi selecionado por Eric Miles como um dos melhores livros de fotografia de 2014, também para a *Photo-eye*.

Expõe regularmente em Portugal e no estrangeiro desde 1990. Das suas mais recentes exposições individuais destacam-se: *Mercúrio*, Galeria Zé dos Bois, Lisboa em 2015, e *Japão 1997*, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães em 2013.

Das últimas exposições colectivas em que participou destacam-se: *Edita: Secuencia / Sen-*

tido, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha, 2015, e *Le Bal Books Weekend: Live Editing Show*, 3e Édition du Festival du Livre de Photographie du Bal, Saison Portugaise, Le Bal, Paris, França, 2014.

O seu trabalho encontra-se representado nas seguintes colecções: Colecção Nacional de Fotografia / C.P.F., Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Musée de la Photographie, Charleroi, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações, Encontros da Imagem / Museu da Imagem, Encontros de Fotografia de Coimbra / Centro de Artes Visuais, Fundação e Museu do Oriente, Fundação P.L.M.J., Fundação Carmo e Costa, Fundació Foto Colectania, Colecção Novo Banco, Colecção Módulo/Mário Teixeira da Silva, Colecção de Fotografia Américo Marques, Centro Cultural de Lagos, Amorim Turismo Tróia, Colección Madrid Foto, Colecção de Arte Fundação EDP e Centro Cultural Vila Flor.

www.antoniojulioduarte.pt/ ➔

Reproduz-se de seguida o texto de Filipe Felizardo para a exposição *Mercúrio* na Galeria Zé dos Bois. ➔

«O universo está infinitamente morto. (...) Coloquemos num prato da balança toda a matéria do universo, os sóis putrefactos, os planetas carcomidos, todas essas poeiras e porcarias a que se chama nebulosas, essa gigantesca lavandaria, essa cloaca de gases malcheirosos que tem por nome Via Láctea, essa fermentação ardente, enfim todas essas imundícies e, no outro prato, o corpo humano, bem como os de todos os outros seres vivos: calculemos que possibilidades teria uma qualquer porção de matéria com um peso igual ao do corpo de um dia vir a ser um homem vivo. Poderemos constatar que as possibilidades são praticamente iguais a zero»

Stanislaw Lem, in «Memórias encontradas num banheira», 1961

Considerando o exercício acima descrito, devemos pensar no inverso: considerar como um corpo, representando a vida, é capaz de produzir e criar a sua própria aniquilação. Do mesmo modo, imaginemos que esta aniquilação, que se propaga discretamente — e daí, mais silenciosa, inócua como um veneno se administrado em pequenas doses, uma droga lúdica -, toma a forma do corpo desse demiurgo, involucrando-o, protegendo-o e mudando-lhe o seu aspecto.

«Uma das mais possíveis leituras de determinados excertos de *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon

«The universe is infinitely dead. (...) Let us put in one dish of the weighing-scale all the matter of the universe, the putrefied suns, the rotten planets, all that dust and filth which are called nebulae, that giant laundry, that cloaca of stinking fumes which bears the name of Milky Way, that ardent fermentation, ultimately all those sewages and, on the other dish, the human body, as well as those of every other living being: let us calculate how many possibilities would have any portion of matter with a weight equal to that of the body to become one day a living man. We will find that the possibilities are practically equal to zero.»

Stanislaw Lem, in «Memoirs found in a bathtub», 1961

Considering the experiment above described, we shall think of the inverse: to consider how a body, representing life, is able to produce and create its own annihilation. In the same way, let us imagine that this annihilation, which propagates itself discreetly — and thus, more silent, innocuous as a poison if administered in small doses, a recreational drug -, takes the shape of the body of that demiurge, enveloping him, protecting him and changing his aspect.

«One of the possible readings of certain excerpts of Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow* points to the theory that nylon (among other textile inventions

aponta para a teoria de que o nylon (entre outras invenções têxteis de Wallace H. Carothers), usado na lingerie feminina durante a 2ª Grande Guerra e que continuou a sê-lo na segunda metade do séc. XX, sendo excedente das matérias sintéticas usadas nos instrumentos de guerra da época, acabou por aproximar o inconsciente colectivo da pulsão sexual bélica de Malraux com a presença destes tecidos alienígenas junto às zonas erógenas do corpo. Veja-se a subcultura de vestuário erótico feito de borracha sintética, pvc, neopreno, nylon, lycra, e verifique-se a presença constante destes mesmos têxteis em roupa anódina, mobília, detergentes, e utensílios domésticos.»

Ilias Fitzgerald, in «Outer Land Art», 2013

Não é a primeira vez que António Júlio Duarte trabalha com ou para algo que é fora do humano. Há um projecto violento de desvirtuar o conhecimento estabelecido, desde «Do Natural» e em livros como «White Noise» e «Deviation of the Sun» — como um homem enforcado no centro impossível do universo, a girar sobre si mesmo.

Desta vez o fenómeno repete-se na forma sem contorno fixo de MERCÚRIO, na extinção do falível entendimento humano, do conhecimento e da experiência acumulados pelas pretensões da civilização.

Mercúrio. Elemento tão velho como a Terra, com 4. 2 triliões de anos. Usado em pinturas rupestres pelos primeiros homens, na forma de cinabre, sulfureto de mercúrio. Parece legítimo perguntarmo-nos se o cancro, o grande envenenamento, não começou com esse gesto historicamente artístico de produção de imagens. Os alquimistas acreditavam que podiam fazer ouro com mercúrio. Os Hindus consideravam-no afrodisíaco. Existe em Almáden, Espanha, a mais antiga mina do mercúrio do mundo, desde antes do ano 0, descrita por Plínio como a maior fonte de rendimento do Império Romano. No séc. I d.C., Dioscorides, grego, achou-o «bom para medicinas da vista», mas perigoso se engolido. O envenenamento por mercúrio

of Wallace H. Carothers), used in female lingerie during World War II and continued to be so in the second half of the XXth century, being a surplus of the synthetic materials used in the war instruments of the time, ended up approximating the collective unconscious to Malraux's martial sexual drive by having these alien tissues near to the body's erogenous zones. One looks into the erotic clothing subculture, made of synthetic rubber, pvc, neoprene, nylon, lycra, and verifies the constant presence of these same textiles in anodyne clothing, furniture, cleaning fluids, and domestic appliances.»

Ilias Fitzgerald, in «Outer Land Art», 2013

It is not the first time that António Júlio Duarte works with or for something that is outside what is human. There is a violent project of perverting the established knowledge, since «Do Natural» and in books as «White Noise» and «Deviation of the Sun» - Like a man hanged in the impossible center of the universe, spinning upon himself.

This time the phenomenon repeats itself in the shape with out a fixed contour of MERCÚRIO, in the extinction of the fallible human understanding, of the knowledge and experience accumulated by the pretensions of civilization.

Mercury. Element as old as the Earth, with 4. 2 billion years of age. Used in rock paintings by the first men, in the shape of cinnabar, mercury sulfide. It seems legitimate to ask ourselves if cancer, the great poisoning, did not start with that historically artistic gesture of image production. The alchemists believed they could make gold with mercury. The Hindus considered it an aphrodisiac. In Almáden, Spain, exists the oldest mercury mine in the world, since before the year 0, described by Pliny as the Roman Empire's greatest source of profit. In the 1st century b.C., Dioscorides, greek, thought it was «good for the medicines of the eye», but dangerous if swallowed. Mercury poisoning causes tremors and trouble in walking, among other things, being radioactive, indigestible — all in all, bad.

provoca tremores e dificuldade em andar, entre outras coisas, sendo radioactivo, indigesto - no fundo, bera.

É neste elemento que António Júlio Duarte realiza uma operação impossível em qualquer outro meio: uma nova ficção científica — ou uma nova especulação, em que nem sequer há o esforço inócuo de subverter um paradigma; nem sequer se faz batota, não se quebram regras nem se trabalha por negação. O material, já de si, é tão mercurial, que a fasquia do fantástico está no corriqueiro.

É este o trabalho — perambulando no labirinto como um dervixe e obrigando o espectador a sê-lo também, até que a exaustão e a transcendência nos tornem mortos vivos.

Em tudo isto há uma forte relação com a matéria, o que denunciaria algo de escultórico, mas isso pode ser um desvio de linguagem. Contudo é nesses desvios que se especulam os acidentes. Há no plano das provas da exposição uma vibração expansiva, uma pulsação estranha ou alienígena — uma pretensa infecção para os nossos olhos. Colocando este tipo de inferência num contexto de referências de ficção-científica não optimista, conseguimos aproximar-nos do êxtase de Mercúrio.

Contudo, aqui não há ciência. Há a que é estritamente necessária para produzir fotografia, não mais. Também não há o chavão de «futuro pós-apocalipse» nestas imagens — são fotografia, daí que a hipótese de futuro esteja nelas aniquilada. O que elas têm é um presente — fotográfico, obviamente, mas também um presente «durante-apocalipse». Se a exposição é uma ficção, é uma ficção sobre uma pulsação lovecraftiana, subterrânea ao nosso quotidiano; sobre algo que lateja, anónimo, em tudo o que vemos, ouvimos e tocamos — seja na radiação dos telemóveis, nos elementos perigosos das baterias, nos têxteis sintéticos que vestimos; seja no entulho digital e electromagnético, disfarçado de cultura, que se estende, zumbindo, para todos os cantos do universo.

It is in this element that António Júlio Duarte effects an operation impossible in any other media: a new science-fiction — or a new speculation, in which there isn't even the innocuous effort of subverting a paradigm; there isn't even a cheat, no rules are broken neither is work done by denial. The material, by itself, is so mercurial, that the bar of the fantastic is among the trite.

This is the work — perambulating in the labyrinth as a dervish and forcing the viewer into being one too, until exhaustion and transcendence make us become living dead.

There is a strong relation to matter in all this, but that would denounce something that is sculptural, which may be a deviation of language. But it is in these deviations that accidents are speculated. There is in the plane of the exhibition prints an expansive vibration, a strange and alien pulsation — an alleged infection for our eyes. Placing this kind of inference in a context of non-optimist science-fiction references, we can near ourselves to the ecstasy of Mercúrio.

However, there is no science here. There is that which is strictly necessary to produce photography, no more. There also isn't the «post-apocalyptic future» cliché in these images — they are photography, thence the hypothesis of future is annihilated in them. What they have is a present — photographic, obviously, but also a «during-apocalypse» present. If the exhibition is a fiction, it is a fiction about a lovecraftian pulsation, underlying our quotidian; about something that throbs, anonymous, in everything we see, hear and touch — be it in cellphone radiation, the dangerous elements in batteries, the synthetic textiles we dress; be it in the digital electromagnetic rubbish, disguised as culture, that sprawls itself, buzzing, into every corner of the universe.

The leading thread of this conspiracy theory is what takes us to MERCÚRIO. All this matter is intelligible. All this matter is the product of the great civilizational project. All this matter is entertainment, and as such, unassimilable, lived

O fio condutor desta teoria da conspiração é o que nos leva a MERCÚRIO. Toda esta matéria é inteligível. Toda esta matéria é produto do grande projecto civilizacional. Toda esta matéria é entretenimento, e como tal, inassimilável, apenas vivido na superfície; a grande pélvis da globalização. Tudo isto é matéria, mas imiscível. Tal como na parábola do alienígena puro - não imaginado à nossa imagem, impossível de entender - o verdadeiro fiasco do contacto está na pretensão da inteligibilidade do mundo. Falhando, resta maravilharmo-nos com o potencial especulativo de tanto fetiche, rebolando numa piada infinita.

only on the surface; the great pelvis of globalization. All this is matter, but immiscible. As the parable of the pure alien — not imagined under our own image, impossible to understand — the true fiasco of contact is the pretentious intelligibility of the world. Losing, we can only wonder ourselves with the speculative potential of so many fetishes, wallowing in an infinite jest.

A *Forma de Vida* é a revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Tem arbitragem independente e aceita propostas de artigos.

Acompanhe ainda as iniciativas da Rede de Filosofia e Literatura [↗](#).

Para nos contactar, use este endereço [↗](#).

ISSN 2183-1343

