



MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 1

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO - 1

Julho 2014

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM | WWW.LYRACOMPOETICS.COM | WWW.ELYRA.ORG

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt | elyra@elyra.org

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDAÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MATOS FRIAS

ORGANIZADOR DO Nº 1

PEDRO EIRAS

AUTORES

LUÍS QUINTAIS

PATRÍCIA LINO

PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Desenho de Lia (6 anos), a partir do *Apocalipse do Lorrvão*, séc. XII

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-20-4998-4

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

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2014

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto “PEst-OE/ELT/UI0500/2013”



Instituto de
Literatura Comparada
MARGARIDA LOSA

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Governo da República
Portuguesa

Nota de abertura

No dia 21 de Dezembro de 2012, a expectativa de um fim do mundo – tão espectacular quanto improvável – foi vivida à escala planetária. Entre terrores genuínos e um irónico ambiente de festa, a data fatídica passou sem incidentes, e profecias de novas datas para uma destruição do planeta começaram imediatamente a surgir.

O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espectáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com a exploração do nosso próprio terror?

Para estudar o imaginário do fim do mundo, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa tem organizado, desde 2013, uma série de seminários abertos, coincidindo com os equinócios e os solstícios. Os libretos *Materiais para o Fim do Mundo* recolhem alguns ensaios apresentados nesses seminários, ou textos afins. Neste primeiro libreto, Luís Quintais estuda a escultura de Rui Chafes “depois da arte” (Arthur Danto), com uma paisagem “gelada” e “comprometida com a morte” em fundo; Patrícia Lino diz como a literatura – ambíguo *pharmakon* – conduz o leitor ao fim do mundo, de um mundo, do seu mundo; e eu próprio interrogo o imaginário do fim do mundo pelo fogo como castigo e como purificação.

Fim de mundos, fins do mundo – que não cessa de acabar, de recomeçar.

Pedro Eiras

A pura aguda lâmina de Pier Paolo Pasolini

Luís Quintais

Universidade de Coimbra

Resumo: O trabalho de Rui Chafes pode ser entendido como uma procura de momentos de imponderabilidade e fulgor em que a contingência se faz género e o acidente espécie de outra coisa, de outra coisa que talvez não tenha lugar já neste mundo agónico, e que nos sugere um tempo prévio, um tempo antecedente que se encontra longe de uma certa aceção moderna, onde a vectorialidade, a descontinuidade e a superação se tornaram parte de leão da experiência.

Palavras-chave: Matera, exúvia, gelo, morte, modernidade, apocalipse

Abstract: Rui Chafe's work could be understood as a searching for moments of imponderability and brightness in which contingency becomes genus and accident species of another thing, another thing which maybe can't find a place in this agonic world, and which suggests us a previous time, a preceding time that is far from a certain definition of what means to be modern, where vectoriality, discontinuity and overcoming are the lion's share of experience.

Keywords: Matera, exuviae, ice, death, modernity, apocalypse

Uma fotografia tirada por Rui Chafes a partir de um telemóvel surge na contracapa de *Sassi di Matera: entrate per la porta stretta* (Zaza 2013), a monografia que regista o trabalho expositivo do artista em Matera, esse livro da pobreza situado no sul de Itália. Mas lá irei. Importa dizer antes duas ou três coisas que poderão ser encontradas em qualquer entrada de enciclopédia.

Matera é uma cidade e uma província na região de Basilicata ou Lucania. A cidade atravessa uma garganta erodida ao longo de séculos por um pequeno rio, o Gravina. Matera é famosa pela sua parte antiga, os “Sassi di Matera” (ou “Pedras de Matera”). Os “Sassi” são construções pré-históricas. Trata-se, diz-se, de uma das primeiras povoações em território italiano. São casas esculpidas na rocha calcária que é comum em Basilicata. Estas casas assemelham-se a cavernas. Há arruamentos sobre tectos e a cidade é uma extensão do trabalho que o rio, hoje quase inexistente, fez sobre a pedra. A ravina onde o povoamento se dispõe chama-se, hoje, tal como o rio, Gravina (“la Gravina”). Diz-se que a população dos “Sassi” foi realojada coercivamente nos idos anos cinquenta para zonas de modernidade e desenvolvimento. Aquilo que até à década de oitenta era tomado como um espaço impróprio e insalubre é, em anos mais recentes, resgatado por intervenção da União Europeia, do governo central, da UNESCO e de Hollywood. Resgatada Matera pelo património, ali abundam hoje negócios, hotéis e bares.

Rui Chafes descobre neste espaço um lugar procurado, talvez *o lugar* a partir do qual a sua escultura se clarifica:

Montar uma exposição do meu trabalho nas caves e igrejas rupestres de Matera foi um dos mais belos e intensos momentos de toda a minha carreira de escultor. Nesta cidade incrível de pedra silenciosa eu escutei as vozes imemoriais de todas as pessoas que a construíram e habitaram por tantos séculos. Entre elas, escutei também a pura e aguda lâmina das palavras de Pier Paolo Pasolini, palavras a mim dirigidas do vale abrupto e profundo. Esta cidade permanece inalterada pelo tempo como se de uma escultura eterna se tratasse. Para um escultor, criar uma escultura no interior de um espaço que é uma enorme obra de arte em si mesma é um desafio terrível e uma terrível armadilha. No que me dizia respeito, o único modo possível era tentar fazer uma inversão do espaço, procurar o seu negativo como uma anti-escultura, uma verdadeira sombra. Escutei todas as vozes antigas, incluindo a do mais intenso e puro Jesus de Pier Paolo Pasolini. Elas guiaram-me através deste mundo interior levando-me através dos caminhos mais difíceis e estreitos, que são afinal os mais certos, até que cheguei a um espaço de silêncio onde os meus trabalhos de ferro negro se pudessem tornar em sombras de memórias impossíveis. Foi então que eu tive a certeza: este espaço estava à minha espera tanto quanto eu o procurava há décadas. Talvez desde o meu nascimento como escultor. (Chafes *apud* Zaza 2013: 12)

Todos os elementos mais decisivos da sua escultura poderão ser encontrados nesta citação de forma mais ou menos explícita: vozes imemoriais, palavras que são como

lâminas, pessoas, habitar, eternidade, anti-esculturas, sombras, o interior, o sagrado ou a sua possibilidade (melhor seria dizer, a sua possibilidade *ainda*), silêncio, espaço, desafio e armadilha, ferro e memória, encontros. Haverá outros, mas o espaço de sentido será, em grande medida, este. Porém, preferia reunir muitas destas preocupações em torno de uma trilogia que se expressa através de três palavras: *exúvia*, *gelo* e *morte*. Esta trilogia permitir-me-á discutir o que de Rui Chafes se afirma como um princípio de singularidade que governa o seu trabalho artístico e que, como veremos, merece ser pensado à luz do presente, pesem embora as tonalidades intransigentemente atemporais que se lhe associam.

E voltaria então à fotografia tirada pelo telemóvel de Rui Chafes em Matera.

A fotografia aparece a preto-e-branco na contracapa da monografia que regista o trabalho do escultor em Matera. Ao fundo, os “Sassi” e um céu de nuvens densas entrecortadas por uma luz parcimoniosa. Perto do centro da imagem um pássaro cruza o espaço. A primeira impressão que recebo é a de um contraste pronunciado entre a suspensão do voo e aquilo que o rodeia, como se o pássaro estivesse parado no ar, e uma certa qualidade móvel e fluida de nuvens e pedra se intensificasse. Céu, terra e ar, sem dúvida. E uma inversão na natureza da nossa percepção do que é móvel e do que é estático, do que é pesado e do que é leve, do que é contingente e do que é necessário. Mas sobretudo um tempo que se suspende por *acidente*. Sim, por acidente. O pássaro é um elemento alheio, uma dobra na natureza do gesto do escultor que quis tão-só documentar os lugares sobre os quais iria trabalhar. Diz-me Rui Chafes, quando lhe pergunto acerca deste episódio que me foi relatado pela primeira vez por um colaborador seu, o Hugo Dinis:

Essa história da fotografia de Matera é absolutamente verdade e, na sua enorme simplicidade, misteriosa. Foi em 2010, quando eu andava a visitar, mais uma vez, Matera para escolher sítios onde realizar a exposição e colocar as esculturas. Fazia fotografias simples, *snapshots*, com o telemóvel, apenas para ir registando os locais. Na realidade, a minha cabeça estava tomada pela confluência entre esta cidade, Jesus Cristo e Pier Paolo Pasolini. Era essa ideia tripla que orientava o meu trabalho. Quando cheguei a Lisboa e coloquei as fotos no computador para estudar melhor os percursos descobri, nessa foto que está na contracapa, um pássaro que atravessou os ares e se colocou mesmo no meio da imagem, quando eu fiz a fotografia. Esse pássaro nunca o vi. Era um pássaro lindo, de asas azuis [...] e foi, obviamente, um sinal, uma aparição: ou de Pasolini ou do

próprio Cristo... Foi assim. Por isso quis pôr essa foto no livro. Hesitei se deveria pô-la a cores ou a preto e branco. Optei pelo preto e branco para não des-revelar uma revelação.

“Não des-revelar uma revelação”. Todo o trabalho de Rui Chafes é uma procura destes momentos de imponderabilidade e fulgor em que a contingência se faz género e o acidente espécie de outra coisa, de outra coisa que talvez não tenha lugar já neste mundo agónico, e que nos lança numa procura de um tempo prévio, de um tempo antecedente que se encontra nos antípodas de uma certa acepção moderna, onde a vectorialidade, a descontinuidade e a superação se tornaram parte de leão da experiência.

Dir-se-ia que o trabalho do escultor desafia, em larga medida, o *chronos* dos modernos, e faz-se inscrever numa ordem existencial que apela à oportunidade metafísica do momento. Essa oportunidade estará do lado da recursividade entre tempos, da turbulência, de uma instável medida em que passado, presente e futuro se afiguram irredimíveis, como quis T. S. Eliot em “Burnt Norton”. Uma tonalidade messiânica é assim a que melhor cabe a esse tempo. Um tempo escalar (uma atmosfera, uma *Stimmung*) que as figuras de metal negro parecem querer sublinhar. Em grande medida, Matera não é alheia a isto. A anterioridade a-moderna faz parte do lugar, quanto mais não seja, dirão os cépticos (ou dirá o escultor, em certos momentos de cepticismo que lhe são raros), como evocação, memória, celebração de um desígnio que parece procurar-nos, e que julgamos ultrapassado, pese embora o desconforto que tal constatação parece implicar. O trabalho de Rui Chafes desafia *chronos*, e exige de nós uma intuição de natureza improvável. Matera é assim o lugar certo para o seu trabalho. Aí a sombra tutelar de *Il Vangelo secondo Matteo* de Pier Paolo Pasolini (1964) parece toldar toda a percepção do espaço e da paisagem. Uma mediação que nos poderá, afinal, conduzir a uma experiência de radical alteridade sem a qual, para Rui Chafes, não há arte. Nesse sentido, a afinidade com Pasolini é profunda. Tal como o grande poeta italiano em *Il Vangelo*, o escultor expõe em Matera toda a sua nostalgia do mítico, do épico, do sagrado. Uma nostalgia que poderá ser também a possibilidade de um encontro, de uma revelação, de um milagre, essa imponderabilidade extrema da contingência. Como dirá Pasolini em entrevista:

Na verdade, poderia ter reconstruído a história de Cristo conferindo-lhe o aspecto e a actuação de um agitador político e social, obtendo assim – talvez – o *nihil obstat* dos marxistas oficiais. Não o fiz porque é contrário à minha natureza profunda dessacralizar as coisas e as pessoas. Inversamente tenho tendência para ressacralizar o mais possível [...] Os milagres perturbam a nossa visão pretensamente objectiva e científica da realidade. Mas, a realidade “subjectiva” do milagre existe. Existe para os camponeses do Mezzogiorno italiano, como existia para os da Palestina. O milagre é a explicação inocente e ingénua do mistério real que habita o homem, do poder nele dissimulado. [...] Despida do seu carácter teológico, a revelação do milagre participa igualmente da magia. (Pasolini 1985: 29)

Milagre, uma revelação pobre, Matera, um voo de pássaro que o invisível traz para o visível e que só pode ser tomado como uma manifestação clara desse invisível que habita o coração do mundo. *Kairós*. A imponderável contingência. A circunstância mais decisiva. Estamos face à interioridade de uma escultura que se afirma, só pode afirmar-se, como “anti-escultura”, numa reiteração da pobreza e da imaterialidade que nos diz que os objectos não importam, o que importa é a perseguição do leve e do imaterial. Tudo parece remontar também a uma certa concepção da Natureza que os românticos, e em particular Novalis, depuraram, uma atenção à beleza como uma forma de violência sobre a matéria, essa beleza que os modernos injuriaram, mas à qual o escultor regressa determinadamente. E se as formas dos seus trabalhos evocam lábios, sexos, insectos, florações, tal acontece porque, diz Rui Chafes, “me interessa a Natureza”, grafada assim com maiúscula:

Não faço arte ecológica *comprometida*, mas penso que a reflexão sobre a Natureza pode aperfeiçoar as estruturas da percepção. Quando me refiro a “imagens” orgânicas, tais como florações ou flores e órgãos sexuais humanos que se assemelham a florações, vejo-me de novo ligado a Novalis quando ele diz, por exemplo, que “os órgãos do pensamento são os geradores do Mundo, os órgãos sexuais da Natureza”; ou também a [Philipp Otto] Runge com a metáfora de uma floração cósmica numa pintura como “A Manhã”. [...] Penso que as formas da Natureza são uma parte da nossa cultura. A nossa memória está inscrita na grande memória da Natureza. (Chafes 2005: 153)

Rui Chafes envia-nos para um pensamento morfológico que tem um dos seus esteios em Novalis, mas que reclama uma outra figura que não escapará à sua riquíssima memória cultural. Refiro-me a Goethe e, em particular, ao seu trabalho sobre a forma das plantas,

a *Metamorfose das Plantas* [*Die Metamorphose der Pflanzen*] publicado em 1790. O impulso fáustico do natural em direcção a uma complexidade e aperfeiçoamento crescentes numa ascensão progressiva de formas até uma espécie de patamar imaterial, que está subjacente ao pensamento morfológico de Goethe, é particularmente caro a Rui Chafes que se refere à divergência progressiva entre corpo e alma: “não acredito na matéria. Interessa-me a permanente divergência entre a alma e o corpo” (*idem*: 154).

Toda a beleza poderá ser o resultado de um gesto que faz propagar, como se se tratasse de uma onda, esta progressiva diferenciação. Uma forma de germinação ou de floração, portanto. O voo do pássaro que irrompe na imagem – o pássaro cujo azul é deliberadamente ocultado para “não desrevelar uma revelação” – é uma intervenção “milagrosa” que rompe expressivamente o jogo de forças entre movimento e repouso, é, se quisermos, um aliado fulgurante da progressiva diferenciação que está no mundo, e que o artista recebe como uma dádiva e como um “sinal”.

“Aparições oníricas”, sugere-nos Giacomo Zaza num ensaio sobre o trabalho de Rui Chafes em Matera, como se o sono fosse, afinal, o estado de desequilíbrio e de desvio que nos atira para esses territórios de dádiva:

Dentro da arquitectura “irregular” de Matera, o trabalho de Chafes torna-se (tal como em outros lugares e outros contextos) uma espécie de gesto esquivo, ou uma aparição – uma presença sonâmbula. E todas as esculturas que estão permeadas pela luz e pelo ar, estabelecendo um diálogo com a natureza, se tornam também aparições oníricas. Em *Unborn* (2001) uma atmosfera de letargia sonolenta é criada por nove postes, de três metros de altura e encimados por globos, cada um dos quais apoiado numa árvore como se em estado de repouso ou “expectativa”. Enquanto que em *Mouchette* (2009) [uma referência a Robert Bresson, outro dos mestres do escultor] uma forma “alienígena”, de gumes afiados e rodando, evoca as cascas espinhosas de castanhas bravias ou de criaturas aquáticas tentaculares, suspensas em bosques densos: a presença escultural existe através de, e é animada pela sua relação com elementos naturais que a rodeiam. § O cilíndrico *A linguagem dos pássaros II* (2004) também se suspende entre árvores, os seus cintos largos assemelhando-se a secções de armaduras biomórficas ou evocando vagamente o tecido de uma placenta. (Zaza 2013: 56)

Corpos. Restos de corpos. *Exúvia*, para usar o termo adequado.

Seguindo de perto aquilo que nos diz o antropólogo Alfred Gell (1998: 108), quando falamos de exúvia estamos a falar de partes de corpos que cresceram e que se

separaram. Cabelo, unhas, pele são exemplos. Exúvia implica assim crescimento e separação. O trabalho de Rui Chafes pode ser pensado como uma hábil produção técnica de elementos que aludem ou sugerem – nunca dizem – partes do corpo que cresceram e se separaram. Fazendo remontar a sua reflexão a Lucrécio, onde a pele de uma cobra ou de uma cigarra pode ser tomada como “ídolo” ou “simulacro”, Alfred Gell (*ibidem*) diz-nos que a produção de simulacros pode ser entendida como um processo de crescimento e separação, ou, de outro modo, de abandono de elementos através de um “impulso” interior. É assim que podemos compreender uma parte importante do percurso do artista. Em grande medida, trabalhos como aqueles a que se refere Zaza no seu texto, e outros, como sejam, por exemplo, “Vertigem” (I, II, IV, V, VI, VII, VIII) e “Vertigem (pele)” apelam a esta dimensão exuvial (trabalhos que acompanham o artista de 1989 a 1994, em que um conjunto de casacos de malha de ferro sugerem a forma de corpos talvez já mortos, como se de pele abandonada se tratasse, numa figuração de um vestígio sem referente, de um simulacro de origem inabordável, de um sudário).

Ou ainda, de 1994, a série “Inocente” (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII), constituída por um conjunto de ninhos ou casulos que reclamam, mais uma vez, a ideia de uma presença agora ausente. Ou ainda, esse conjunto de estranhas extensões do gesto (muito mais do gesto do que da mão) que são “*L’innomable feuille de...*” que percorrem os anos de 2004 a 2011, e que são, a seu modo, uma reflexão sobre a criação enquanto intencionalidade (uma intencionalidade sem mensuração, vestígio de uma mente ou de um interior que não pode ser capturado por uma descrição ou explicação) que transporta o tempo, mais do que é transportada por ele. Partes de corpos, mas também de movimentos ou ágeis gestos, sombras ou películas do acontecido, vazios, presenças para sempre ausentes.

Uma medida de melancolia ou uma hipótese elegíaca torna-se manifesta. O trabalho de Rui Chafes adquire uma certa consciência de que vivemos num mundo onde a beleza é um dilaceramento, uma contemplação do gelo, um confronto com uma inscrição violenta e ilegível que percorre a pele da terra, da Natureza, do rosto de humanos nas grandes metrópoles do abandono (talvez seja neste ponto que reside a semelhança profunda entre o trabalho do escultor e o de um cineasta como Pedro Costa, onde esse confronto com o abandonado rosto humano é retomado constantemente).

Uma paisagem gelada, pois, comprometida com a morte. Uma paisagem apocalíptica, depois do acontecido. Neste sentido, emblemático é o conjunto de objectos que constituem as séries “O silêncio gelado de Deus” (I, II e III), de 1999 e “Sempre o mesmo vento gelado” (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX) de 2005. Emblemáticos são também os objectos reunidos em “Depois de para sempre” (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV) de 1988, ou o conjunto de trabalhos sob o título de “Durante o fim” (2000).

Uma sensibilidade apocalíptica onde o gelo poderá ser, afinal, não apenas o símbolo de um mundo em que o fim se prolonga ou se eterniza, mas também uma hipótese de violenta incisão programada que nos acordará do sono dogmático em que vivemos. Afinal, esta violenta e aguda incisão do metal no gelo é da mesma ordem da que se encontra patente na célebre citação de Kafka em que este nos diz que um livro devia ser como um machado que quebrasse o mar gelado em nós, como se nos tivesse morrido alguém que amássemos mais que a nós mesmos, e fôssemos banidos para uma região de floresta, afastados de toda a presença humana. Só uma tão radical declaração de guerra à insensibilidade poderá esclarecer o trabalho de Rui Chafes.

O que interessa, tão-só, é esta forma de beleza que nos parece, hoje, ultrapassada. O que está em causa no trabalho do escultor é também uma resistência ética a um presente que prefere os objectos à esperança que há nos objectos, para inverter uma afirmação de Rui Chafes. A divergência permanente entre alma e corpo é, se quisermos, uma procura de reencontro com a esperança que há nos objectos, como quis também Novalis:

A distância angustiante entre a matéria e o nome, entre a nossa vontade perceptiva e o estado real do objecto testemunha a *fuga do objecto*: deixa de ser para querer ser. Rigorosamente, os objectos tornam-se discursos de ausência, de deslocação. Não há objecto, há a todos os níveis a esperança do objecto. Ele é a especificação da fuga. A ausência é a forma de consciencializar uma afeição. Os objectos estão na sua deslocação. Não são produtos mas estados de movimento: existências em fuga. A ausência torna-se válida como forma criada. No entanto, a falta de realidade sofrida pelo objecto nunca nos faz aproximar dele. Mas, realmente, o que amamos é a deslocação, a ausência, a *esperança do objecto*. (Chafes 2005: 27-28)

O objecto romântico está no devir. Ele não existe, não está aqui. É um objecto ausente, em fuga, impossível. Não é *sein*, é *werden*, antes que caia o véu, ou o segredo, ou o mistério (*idem*: 49).

O objecto é assim um acontecer, é um verbo. Só uma certa medida de opacidade pode contornar esta paixão pelo objecto e pela transparência do objecto. O trabalho de Rui Chafes, tal como o de Duchamp, não é “retiniano”, mas mais que isso ele afirma-se como um comentário com uma densidade que a mera recusa das imagens em arte não permite. O seu trabalho recusa a superfície e exige de nós um deslocamento para uma realidade que só pode surgir de um impulso interior. Só há crescimento através deste impulso. Daí a importância da flor, da floração, da florescência, no trabalho de Rui Chafes:

A flor é uma coisa que explode. As minhas esculturas são florescências; têm o mesmo sentido de desenvolvimento de dentro para fora, a mesma forma excessiva de ocupação do espaço, a mesma violência acompanhada de um sentido de vitalidade. A ideia de flor sintetiza de forma directa o sentido da escultura que faço. Quase todas as minhas esculturas são flores no seu movimento irreduzível. (*idem*: 103)

Um movimento irreduzível de dentro para fora, numa espécie de intensa procura do que há ainda de germinativo, de generativo na ideia de “alma” que parece desusada e contrária à arte do presente, a arte “depois do fim da arte”, a usar a famosa expressão de Arthur Danto (1997). Uma arte da alma quando a alma se tornou improvável.

Como se poderá adivinhar há aqui uma posição ética decisiva que é implícita e explicitamente assumida. Tal posição ética não anda longe daquela que Paul Virilio defende em conversa com Sylvère Lotringer:

a minha lógica é a de que a máquina da visão e o motor fizeram disparar um acidente das artes no século XX. E não aprenderam com isso. Pelo contrário, lucraram com isso. Quando se olha para os preços em leilão no Christie’s ou no Sotheby’s, Rembrandt vem a seguir a Warhol, Monet a seguir a Duchamp. (Lotringer / Virilio 2005: 64)

Uma arte destituída de eixo exigirá porventura uma resposta que será, no limite, uma afirmação da fragilidade e da irreduzibilidade da alma. Talvez o mundo – e com ele a arte – tenha chegado ao fim, talvez essa agonia se prolongue – vivemos, dir-nos-á Rui Chafes,

“durante o fim” –, e, nesse sentido, só a severidade do luto e uma crença veemente e cega nos poderão salvar ainda.

Bibliofilmografia

Chafes, Rui (2005), «Conversa entre Rui Chafes e Doris Von Drathen» in Rui Chafes, *O silêncio de...*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Danto, Arthur (1997), *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press.

Gell, Alfred (1998), *Art and Agency: an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press.

Lotringer, Sylvère / Virilio, Paul (2005), *The Accident of Art*, Nova Iorque & Los Angeles, Semiotext(e).

Pasolini, Pier (1964), *Il Vangelo secondo Matteo de Pier Paolo Pasolini*, Roma e Paris, Arco Film & Lux Compagnie Cinématographique de France.

Pasolini, Pier Paolo (1985), *As Últimas Palavras de um Ímpio (conversas com Jean Duflot)*, tradução de Isabel St. Aubyn, Lisboa, Distri Editora [1981].

Zaza, Giacomo (2013), *Rui Chafes sassi di Matera: entrate per la porta stretta*, Milão, Edizioni Charta.

Luís Quintais nasceu em 1968 em Angola. Poeta, ensaísta e antropólogo. Publicou onze livros de poesia: *A imprecisa melancolia* (1995), *Lamento* (1999), *Umbria* (1999), *Verso antigo* (2001), *Angst* (2002), *Duelo* (2004), *Canto onde* (2006), *Mais espesso que a água* (2008), *Riscava a palavra dor no quadro negro* (2010), *Depois da música* (2013) e *O vidro* (2014). Recebeu o Prémio Aula de Poesia de Barcelona, o Prémio PEN Clube Português e o Prémio Fundação Luís Miguel Nava. Vive e trabalha em Coimbra. A sua página pessoal na web pode ser encontrada em: luisquintaisweb.wordpress.com

* Este ensaio foi apresentado, com o título “Exúvia, gelo e morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte”, no *Seminário do fim do mundo* de 23 de Setembro de 2013 (um dia depois do equinócio de Outono), na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

“Começava, só para ti, o fim do mundo”

ou

Poesia/pharmakós = nascença, morte

ou

História lacrimogénica em duas partes

Patrícia Lino

Universidade do Porto

Resumo: Breve reflexão sobre as ideias de poesia e fim do mundo a partir de conceitos como pharmakós, erós, salvação, amor, desaceleração e morte.

Palavras-chave: pharmakós, erós, poesia, salvação, amor, perigo, morte.

Abstract: Brief explanation about the ideas of poetry and the end of the world based on concepts such as pharmakós, erós, salvation, love, slowness and death.

Keywords: pharmakós, erós, poetry, salvation, love, danger, death.

Como era ridículo aquilo: ninguém receia um verso. Mas ele sim.

Não é um monstro, não é o escuro, não é um ladrão, um acidente ou o anúncio de um ciclone. É um verso.

Gonçalo M. Tavares (2005: 49)

1. Partir de uma história que me contaram a não muitos metros daqui para concluir que o lugar aonde vamos para nos salvar é o mesmo lugar que nos mata

Há tempos atrás, um colega perguntava-me ao portão da Faculdade de Letras da Universidade do Porto se lera um ensaio de Maria Helena da Rocha Pereira sobre *A Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima. Respondendo-lhe que sim, o colega João Pedro prolongou a conversa e contou-me que a Professora Maria Helena da Rocha Pereira, depois de ter lido a *Ilíada* de Homero pela primeira vez, antes de eu e ele nascermos, não saiu de casa durante uma semana. Cheia de espanto, e se bem me recordo, perguntei-lhe, “a sério?”, e foi cheio de certeza (“a sério, a sério”) que o João Pedro mo confirmou. Procurei, durante meses, algum artigo, notícia, testemunho, em suma alguma referência que pudesse garantir-me a veracidade daquela história. Fiz perguntas a colegas e a amigos de Coimbra, a antigos alunos da Professora Maria Helena, e percebi que a história circulava sobretudo entre os estudantes e não havia outro modo de saber se era ou não verdade a não ser perguntar à própria Maria Helena da Rocha Pereira.

Contudo, o que me interessou na história do João Pedro não foi o facto de poder ou não ser verdade, mas, sendo indiscutível que podia ter perfeitamente acontecido, o facto de alguém não ter saído de casa durante uma semana por causa de Homero. Por isso é que a ênfase com que o João Pedro dizia “e não saiu de casa durante uma semana – uma semana” me fez colocar várias perguntas.

Primeiro: por que não saiu? A atualidade de Homero revelou-se tão inegável que o mundo lá fora não lhe podia dar nada tão entusiasmante? O impacto da primeira leitura foi tão forte que o corpo perdeu forças para desempenhar as tarefas de todos os dias? O grego de Homero revelou-se tão absorvente que regressar ao português, ou a qualquer outra língua moderna, seria redutor, quase criminoso? Toda a ideia de progresso foi contrariada pela existência da *Ilíada*? A perfeição do canto I tornou ridícula a pretensão de uma ascensão progressiva a ponto de não querer sair de casa para procurar outro livro?

Segundo: por que saiu, então, ao fim de uma semana? Porque é nossa obrigação, mais cedo ou mais tarde, desempenhar as tarefas de todos os dias? Para dizer aos outros que tinha descoberto a história de Aquiles? Ou porque o que acontecera lhe dizia

respeito só a si, enquanto indivíduo, enquanto leitora, enquanto o mundo lá fora continuava exatamente igual, com o mesmo ritmo, com o mesmo rosto?

À parte todas as questões, uma coisa era certa: na história do João Pedro havia duas personagens. A personagem que existia antes de Homero e a personagem que passou a existir depois dele. Entre ambas, estavam a surpresa da leitura e o fim do mundo tal qual ele era até ao primeiro verso da *Ilíada*. Quero dizer, quando a personagem leu “Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος” (*Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles*), o mundo como ela o conhecia terminou. Isto implica, primeiro, um fim do mundo individual, na medida em que, quando eu morro, tu não morres. E quanto tu morres, eu não morro. Nem nada nos garante que, finda a leitura do mesmo livro, eu e tu morramos no mesmo dia. Provavelmente não, provavelmente nunca. Em segundo lugar, isto também implica falar sobre um fim do mundo metafórico e não sobre o fim do mundo coletivo, o catastrófico, no sentido de todos, no sentido da morte da vida na terra. Em terceiro lugar, e mais importante, tudo isto implica partir do princípio de que se pode morrer com poesia.

E, vejamos, não era isso mesmo que reclamavam os Antigos? Conformados ou inconformados, não é isto mesmo que nos vêm dizendo desde Homero? Pois não chorou tanto Ulisses quando na Ilha dos Féaces ouviu Demódaco? Demódaco, aedo e exímio no domínio das palavras recebia, como poucos homens, a transmissão do conhecimento das Musas. O que Demódaco cantava – julgamos nós que realmente cantasse – estava para lá do entendimento comum e concentrava em si a novidade do divino. Entre aquilo que lhe cantavam as Musas e aquilo que Demódaco cantava para os outros residia o que, de outro modo, jamais poderia ser comunicado. A Demódaco – que a crítica vem comparando ao próprio Homero, pois eram os dois cegos –, juntam-se a figura do adivinho (Tirésias, por exemplo) ou as sereias e o comentário de Ulisses e dos companheiros sobre delas; ou seja, que a sua sedução assentava na sabedoria (vinda, podemos subentender, do Olimpo ou, no mínimo, de um espaço tão alto quanto o Parnaso) ou melhor, coloquemos as coisas assim, as sereias eram perigosas porque eram sedutoras e eram sedutoras porque eram sábias.

Ora isto corresponde àquilo que Hesíodo refere nas primeiras páginas da *Teogonia*. Ao invocar as Musas, como era hábito, Hesíodo descreve o que elas lhe

sussurram aos ouvidos como um *φαρμακός* (*pharmakós*). O discorrer que começa a partir da introdução do termo *pharmakós* leva-nos a refletir sobre o exercício de ler poesia como um exercício que deve ser feito com a consciência do perigo que nele há. Senão vejamos.

Pharmakós relacionava-se, no período arcaico, com o ritual religioso que consistia no sacrifício de uma vítima humana ou de um animal em honra dos deuses. E embora não exista ainda um consenso sobre a forma como decorreriam estes processos rituais, a palavra *pharmakon* designava os feiticeiros que, um pouco antes da execução, drogavam os *pharmakoi*. Tratava-se de um ritual de purificação. E a relação contraditória que há na coexistência da purificação e da morte resulta no significado que *pharmakós* adquiriria mais tarde: um remédio e um veneno. Por isso, em Hesíodo, a escolha da palavra não é inocente: o poeta é o *pharmakon*, a poesia é *pharmakós* e os leitores são os *pharmakoi*.

Mas continuando. Não por acaso, *pharmakós* é a raiz de palavras portuguesas como “fármaco”, “farmácia” ou “farmacêutico”. E a ambivalência, embora não tão evidente nos dias de hoje, pode ser confirmada por um episódio tão simples como:

No dia 25 de fevereiro de 2014, pelas 10:46, socorrendo-me, pois, do uso corrente da expressão “fim do mundo”, entro na Farmácia Marques dos Santos, em Valongo, e, depois de apresentar-me, pergunto: – Caso ingerisse, sem cuidado ou limite, grande parte dos produtos que aqui vendem, o que aconteceria? Responde-me o primeiro funcionário: – Depende, menina. Mas se ingerisse todos, teríamos de interná-la ou, nem vamos pensar nisso, podia morrer logo aqui. Pergunto: – Então, seria um grande fim do mundo, não acha? Responde-me o segundo funcionário: – Oh, se seria! Um fim do mundo!

Na verdade, a significância de *pharmakós* é tão contraditória quanto a da palavra grega *Ἔρως* (*erós*) – que hoje traduzimos por “amor” ou “desejo” –, pois se o *pharmakós* é apetecível e necessário, também pode tornar-se, à semelhança do *erós*, letal. Por isso, autores como Platão concebem a cidade ideal sem a presença dos poetas (e dos farmacêuticos); não por considerarem o seu ofício menor do que, por exemplo, o dos filósofos, mas porque, qual *erós* irremediável, a poesia pode revelar-se perigosa no sentido de enlouquecer ou desviar os mortais de uma vida regrada. Contudo, projetos como os de Platão na *República* ou até os de Lucrécio no *De Rerum Natura* – isto é, banir

ou extinguir as paixões das mulheres e dos homens – são contrariados, parece-me, por eles próprios, sobretudo quando vemos o primeiro a fechar vários diálogos com recurso ao mito (quer dizer, o abstrato; quer dizer, o impronunciável; quer dizer, o poético) ou o segundo a aconselhar-nos uma distância sensata de matérias poéticas através de uma das maiores obras poéticas da Roma do século I a. C. De resto, qualquer um dos dois projetos é impraticável. E a sua prova está aí: basta entrar numa livraria em 2014 e descobrir, às vezes contra todas as probabilidades, a prateleira onde está escrito “poesia”. E, no entanto, a prateleira onde não está escrito: “Atenção, perigo de morte”.

É precisamente a dualidade que há no *pharmakós* que me permite colocar esta questão central: pode a poesia, no âmbito de um fim do mundo individual e metafórico, assumir estas duas posições, a de um remédio – tentando evitar, portanto, o fim do mundo – e a de um veneno – causando, assim, o fim do mundo?

1.2. Não sei se a salvação existe, mas existe – certamente – a tentativa de nos salvarmos

Quando Aquiles hesita entre ficar e partir para a Guerra de Tróia, Tétis, a mãe, aconselha-o a optar pela segunda hipótese. Partir para a guerra significa tornar-se automaticamente num assunto de poetas. A poesia não poderá evitar que Aquiles morra, mas poderá conservar o seu nome. Ora garantir que os nossos sucessores ouvirão o nosso nome é, no código do guerreiro antigo grego, ficar vivo para sempre. Aquiles tem de morrer para evitar o seu fim do mundo. Se o evita ou não é outra questão. Teríamos nós mesmos de ser eternos para constatar a validade do conselho de Tétis. Não podemos garantir que nenhuma mulher nem nenhum homem fique para a posteridade por ter escrito um verso ou por tê-lo inspirado. Assim como não podemos optar pelo movimento contrário; nem eu nem tu podemos andar para trás, não podemos fazer a Grécia antiga voltar a acontecer. Nem devíamos querer fazê-lo. Temos de ir pela luz do archote – ou pela luz do *ipad* – até à Grécia antiga e, tendo vislumbrado o Hades, devemos retornar ao mundo contemporâneo. Não há como evitar olhar para trás e perder o corpo de Eurídice. Tê-la-emos visto, mas não reencarnado.

Tentar, porém, é tudo o que resta, pois como negar a importância daqueles que escolhem recorrer ao poema para evitar o fim do mundo ou sobreviver dentro dele?

Começam a ser cada vez mais recorrentes, por exemplo, as histórias dos prisioneiros que, nos campos de concentração, durante o período da Segunda Guerra, liam para os outros ou lhes citavam de cor as linhas que guardavam dos livros a que já não podiam aceder (Vries 2000).

Também a título de exemplo, há de ser sempre necessário lembrar igualmente histórias como a de Pasternak que, em 1937, após lhe terem cortado o direito à palavra, se levantou e, perante uma multidão sentada, anunciou, sem contexto ou introdução, o número 30 (*idem*). Segundos depois, quando já não era Pasternak o único de pé, mas todos os presentes, podia ouvir-se pela sua voz, em russo, o soneto 30 de Shakespeare:

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste.
Then can I drown an eye unused to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancelled woe,
And moan th' expense of many a vanished sight.
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoanèd moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restored, and sorrows end. (Shakespeare 1905: 66)

And sorrows end. Quero dizer, quando Pasternak terminou, pouco importavam as consequências políticas ou morais do seu ato, agora que o poema estava agora nas cabeças dos outros. Neste fim do mundo individual, o que conta é o conteúdo da minha cabeça, o conteúdo da tua cabeça, o conteúdo das nossas cabeças.

E o que dizer de casos tão peculiares e bem mais recentes como o do “mendigo de olhos de ouro” que lê as *Metamorfoses* de Ovídio nas ruas de Braga? No cartaz que segura leio aquela que pode ser uma adaptação rebuscada de Hesíodo em 2011: “Recebi um dom de Deus: tenho olhos de ouro e quero ler boa literatura” (Capítulos soltos 2011).

E o que dizer de nós mesmos?, pois se saímos hoje às ruas para protestar, são cartazes que se levam e neles está o abstrato, o impronunciável, o poético. Existem até versões organizadas deste fenómeno, como no caso da antologia dos poetas barracos, *Vinagre*, organizada pelos “Vândalos”, no seguimento das manifestações decorridas em vários estados do Brasil em junho de 2013. E aí a poesia confirma, de facto, o seu estatuto de *pharmakós*: defesa para uns, ataque para outros. Além disto, poder-se-ia falar dela enquanto exercício de desaceleração. Explico: o poema pode adiar o fim do mundo ou até mesmo evitá-lo por tratar-se de um elogio da lentidão. Ou tão-só: o que tu combates com gás lacrimogéneo eu posso defender com um verso.

1.2.1. O amor também pode ser um exercício de desaceleração

Mas continuando. Posso ainda, dentro deste conjunto de tentativas, integrar o caso daqueles que, perante o fim de uma relação amorosa, escrevem ou lêem contra a evidência da solidão. O que acontece, por exemplo, com Michael Berg, no *The Reader* (2008) de Stephen Daldry, que após décadas de separação grava para Hannah Schmitz os textos que lhe lera na adolescência (entre eles, Homero e Horácio).

Cigarros na cama (2011) é também um ótimo exemplo, bem como todos os poemas que Ricardo Domeneck escreveu antes e depois do volume e onde inseriu epígrafes ou textos explicativos como “texto em que o poeta dispara uma ulterior torrente de elogios, neste que oxalá seja o ultimo poema para O Moço”. Mas são, como disse, tentativas; o fim do mundo, conclui o protagonista, há de chegar sempre:

Acordo de novo
com a briga do casal vizinho.
Num misto/ de generosidade e ironia
talvez cruel, começo/ a tocar em alto volume
a ária de Carmen de Bizet.
Preferiria esmurrar a parede,
gritando para o prédio
todo, como eles, “tolos
não apressem o inevitável”. (Domeneck 2011: 34)

(Youtube → Barra de pesquisa → Georges Bizet: Carmen Suite No. 1 & 2 → Reproduzir)

1.2. Aquilo que nos podia salvar é aquilo por que escolhemos morrer

Volto à história que o João Pedro me contou ao portão da Faculdade de Letras. Se pensarmos em exemplos como os de Petrarca – que chorou três dias consecutivos depois de ter lido Cícero pela primeira vez – ou o de Otávia, irmã de Augusto, que desmaiou ao escutar Virgílio a ler o canto IV da Eneida – o facto de apenas me interessar a sua possibilidade e não a sua veracidade reside no terceiro conjunto de perguntas que vim a colocar mais tarde: a partir da leitura da *Ilíada*, a percepção da personagem sobre os livros mudou? E o que se seguiu?

O que desejas? Um livro que te faça feliz ou um livro que faça triste? Para que queres tu um livro que te faça feliz, se podes ser feliz sem leres? Então, nesse caso, o ato de leitura só vale caso nos desperte um ato de comoção, caso signifique a nossa morte? E o que significa morrer com o poema? É possível que a morte se repita mais que uma vez? Será que não? É, então, o gesto de ler um gesto de masoquismo? E o que dizer sobre o *pharmakós*? Qual é a verdadeira diferença entre o *pharmakós* e o *erós*? Há alguma diferença entre os dois? Ler é um ato de amor? É possível remediar, limitar, expelir o *pharmakós*? Se dependemos da memória, talvez jamais consigamos expelir um verso como expelimos um medicamento. Aberto o livro, lido o poema, não expelirás nunca mais o poema. É irreversível. Quantos fins do mundo há para ti nos poemas que ainda há de ler? Voltarás ao poema, que farás, rasga-lo-ás, irás dá-lo a outro? Quão certo foi Kafka em 1904?

Acredito que só deveríamos ler os livros que nos ferem, que nos trespassam. Se o livro que estamos a ler não nos desperta como um soco na cabeça, por que o lemos? Para que nos faça felizes, como escreves? Oh Deus, precisamente: nós seríamos felizes se não tivéssemos livros, e o tipo de livros que nos fazem felizes são o tipo de livros que poderíamos escrever nós mesmos – se assim tivesse de ser. Mas precisamos de livros que nos afetem como um desastre, que nos assolem profundamente, como a morte de alguém que amámos mais do que a nós próprios, como se tivéssemos sido expulsos para uma floresta longe de tudo e todos, como um suicídio. Um livro deve ser como um machado no mar congelado que existe dentro de nós. É nisto que eu acredito. (Kafka 2011: 14)

“Começava, só para ti, o fim do mundo”/ ou/ Poesia/pharmakós = nascença, morte/ ou/ História lacrimogénica em duas partes

Bibliografia

Capítulos Soltos, “Mendigo com olhos de ouro dá a conhecer boa literatura”, Braga, 2011, <<http://vimeo.com/18647049>> (último acesso em 5/6/2014).

Domeneck, Ricardo (2011), *Cigarros na Cama*, Rio de Janeiro, Beringela.

Shakespeare, William (1905), *Shakespeare's Sonnets*, organização de William J. Rolfe, Nova Iorque, American Book Company.

Kafka, Franz (2011), *Letters to Friends, Family and Editors*, tradução de Clare Winston e Richard Winston, Londres, One World Classics.

Tavares, Gonçalo M. (2005), “O medo de George Steiner”, in *Dentro de um Livro: Contos*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

Vries, Vera de (2000), *Van De Schoonheid en de Troost*, <https://www.youtube.com/watch?v=3xUzVfxwm_k> (último acesso em 5/6/2014).

Patrícia Lino nasceu em 1990 no Porto. Licenciada em Clássicas e Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É estudante de Doutoramento no Departamento de Espanhol e Português na Universidade da Califórnia, Santa Barbara e ensina na mesma instituição.

* Este ensaio foi apresentado no *Seminário do fim do mundo* de 20 de Março de 2014 (equinócio de Primavera), na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Do fim do mundo pelo fogo: cinzas e purificação

Pedro Eiras

Universidade do Porto/ ILC

Resumo: A destruição da civilização pelo fogo é um elemento privilegiado no imaginário do fim do mundo, em narrativas religiosas, populares e literárias. Partindo de uma leitura do Apocalipse, este ensaio compara diversas representações do fim do mundo, interrogando a polissemia – ou ambiguidade – do fogo.

Palavras-chave: fim do mundo, fogo, Apocalipse, Maria Regina Louro, Blaise Cendrars, Paulina Chiziane, Carlos de Oliveira, José Saramago, Jorge de Sena

Abstract: The destruction of civilization by fire is a privileged element in the imagination of the end of the world, in religious, popular and literary narratives. Drawing on the reading of the Book of Revelation, this paper compares different representations of the end of the world, questioning the polysemy – or ambiguity – of the fire.

Keywords: The end of the world, fire, Revelation, Maria Regina Louro, Blaise Cendrars, Paulina Chiziane, Carlos de Oliveira, José Saramago, Jorge de Sena

Quando Sá de Miranda pergunta, num célebre soneto: “Que farei quando tudo arde?” (1960: 310), suspeitamos que esse lamento – entre a razão e as razões que a razão não conhece – talvez traia um desejo de entrega ao incêndio. Não apenas, decerto, um equilíbrio homeostático de amor e bom senso, mas ainda a radical perda de si num fogo que é libertação, loucura, desejo. E se Sá de Miranda encena o gesto de possível resistência ao incêndio do amor, em Camilo Pessanha outro fogo, o da destruição, recebe o mais fleumático consentimento: “Deixem! Não calquem! Deixem arder. / Se aqui o

pisam, rebenta além. / – E se arde tudo? – Isso que tem! / Deitam-lhe fogo, é para arder...” (1997: 177).

Valha a mesma intuição – de um arder consentido – para interrogar o imaginário do fim do mundo pelo fogo. Pretendo pois observar várias representações do consumir dos tempos pelo consumir das chamas, e não apenas o terror provocado pela perspectiva de um incêndio universal, mas também o desejo paradoxal desse incêndio. Transformando o caos presente em cinzas, o fogo redefine o mundo como combustível, isto é, destrutível – ou regenerável. E talvez não sem vontade de espectáculo, vingança, ressentimento; ou então: utopia.

1. Do fogo teológico.

Para encontrar o fogo como dissolvente universal, numa panorâmica necessariamente veloz, começo por uma narrativa incontornável: o *Apocalipse*. Em rigor, poderia começar pela dança de Xiva, que, no fim de cada *kalpa* (um ciclo de tempo, de História humana), destrói o mundo por um incêndio, seguido de um dilúvio e de um recomeço da vida. Mas a este modelo, em que mundo e destruição do mundo se entrançam infinitamente, a escatologia judaico-cristã responde com um Juízo único e definitivo, que fecha a História e anula o tempo na eternidade divina. Eis então um fogo obsessivamente repetido no *Apocalipse* mas que introduz um fim sem repetição possível:

Depois, o anjo tomou o incensário, encheu-o com o fogo do altar e lançou-o sobre a terra: houve vozes, trovões, relâmpagos e terremotos. (Ap 8:5)

O primeiro anjo tocou a trombeta. Saraiva e fogo, misturados com sangue, foram lançados sobre a terra; queimou-se uma terça parte da terra, a terça parte das árvores e também toda a erva verde. (Ap 8:7)

O segundo anjo tocou a trombeta. Então, uma enorme massa, ardendo em fogo, semelhante a uma montanha, foi lançada ao mar, e a terça parte do mar foi transformada em sangue (Ap 8:8)

O terceiro anjo tocou a trombeta, e caiu do céu uma grande estrela, ardendo como uma tocha; caiu sobre a terça parte dos rios e das fontes. O nome da estrela era “Absinto”. Uma terça parte das águas transformou-se em absinto e morreram muitos homens, devido às águas, porque se tornaram amargas. (Ap 8:10-11)

O quarto [anjo] derramou a sua taça sobre o Sol e foi-lhe permitido queimar os homens com fogo; os homens foram abrasados por um grande calor e blasfemaram do nome de Deus, que pode desencadear esses flagelos; e não se arrependeram para dar glória a Deus. (Ap 16:8-9)

Estes vários fogos celestes são ao mesmo tempo espectaculares, assustadores, e contidos nos seus efeitos: nenhum deles destrói *toda* a terra, mas apenas uma simbólica “terça parte”; entretanto, muitos homens nem assim “se arrependeram para dar glória a Deus”.

Ora, este fogo simultaneamente físico e metafísico, queimando o mundo humano em nome de um *logos* e um *telos* divino, deve ser desejado. Encontrando as origens do “mito da conflagração universal” na mitologia iraniana, Mircea Eliade comenta:

este mito era reconfortante. De facto, o fogo renova o mundo; através dele será restaurado um “mundo novo que escapa à velhice, à morte, à decomposição, um mundo em que a vida será eterna, em que os mortos ressuscitarão, os vivos serão imortais e tudo se renovará a contento” (*Yasht*, XIX, 14 [...]). Trata-se, pois, de uma *apokatastasis*, na qual os bons nada terão a temer. A catástrofe final acabará com a *história* e, portanto, restituirá ao homem a eternidade e a paz. (1993: 138)

A apocatástase, redenção final de todos os seres (incluindo Lúcifer, segundo Orígenes de Alexandria), rasuraria a História, inevitavelmente profana e enganadora. A ressurreição dos mortos para um “mundo novo” e a-histórico deveria fazer do fogo um aparelho sublimador.

Pelo contrário, mas de forma talvez mais complementar do que contraditória, Moisés Espírito Santo encontra na religião popular portuguesa a vivência de uma destruição pelo fogo absoluta:

“Muito em breve” a espiral do tempo romper-se-á e os fios que coordenam a boa ordem dos astros irão quebrar-se. Para os camponeses (e também para muitos cidadãos) o fim do mundo está próximo – será o segundo e “último fim do mundo” (o primeiro foi o dilúvio) e verificar-se-á por acção do fogo. Uma vez que a água regenera, a Humanidade saiu rejuvenescida da primeira

catástrofe; a seguir à segunda, no entanto, nada mais restará – o fogo do pai vai consumir tudo o que existe. (1990: 61)

Neste imaginário, o incêndio promove apenas um castigo definitivo e universal, sem triar justos e infiéis. O “fogo do pai” edipiano submete toda a humanidade infantil a um super-ego que não perdoa nem ressuscita: “nada mais restará”. Quando tudo arde, não há nada a fazer.

Ora, tanto na renovação segundo Eliade como no fim definitivo conforme Espírito Santo, a História é vivida com ressentimento e a resolução provém de uma instância transcendente, imprevisível, automática. Se o fogo é assustador, a História é-o muito mais. Nesse sentido, uma linhagem de textos invoca o incêndio em euforia.

Mas invocar não é o mesmo que atear: muitas vezes, encontramos-nos mais perto da contemplação especulativa do que da acção política. Como se pode então desejar o fogo apocalíptico (para a destruição ou a renovação), e desejá-lo activamente, já não caído dos céus, mas ateadado na terra?

Em 1994, Luís Alves da Costa prefacia e ilustra uma edição portuguesa do *Apocalypse*. A breve introdução do volume, um texto sugestivamente obscuro e de inspiração surrealista, inclui este apelo, em hipertexto bíblico:

Crer, para ver. Tu, Que sondas os rins e os corações, eu quero que aqui me abras as portas da distância. Que eu venho a Ti, porquanto desejo ver. Dá-me agora, pois, o dia em que cessarão esses enormes ruídos mecânicos dos ares, para apenas reinarem, num primordial silêncio, de cerradas atmosferas e inquietas temperaturas plúmbeas, os mais devastados meteoros e asteriscos. Isso, dá-mo!... Porque eu quero todo esse mundo, que odeia a luminosidade, tanto quanto deveras anseio pelo furor da Matéria!... [...] Ah, que nem vocês imaginam tudo aquilo que eu desejava presenciar!... (1994: 8)

Desejo de ver o mundo, e o fim do mundo, portanto também o fim da visibilidade: ver o próprio invisível. No céu apocalíptico, o fogo de meteoros e asteriscos, desejado. Em rigor, não se trata de recusar a História, mas de aceitar tanto a História como o seu fim – “eu quero todo esse mundo [...], tanto quanto deveras anseio pelo furor da Matéria!...” –, num desejo de tradição modernista. O que se recusa neste texto, por outro lado, é a ideia

de fim definitivo; o prefácio termina com a sugestão de um eterno retorno – inviabilizando a irrepetibilidade do *eschaton* joanino.

Por outro lado, num breve livro de prosa poética intitulado *Apocalipse*, Maria Regina Louro denuncia a condenação da Humanidade a um presente disfórico, à “flor destes dias apodrecendo”, e conclui: “A sua corola é [...] a carne do tempo: teremos que caminhar para o fogo de línguas desatadas. / Para sermos sem resto nem esperança” (1982: 3). Caminhar para o “fogo de línguas desatadas” (viver o tempo, ser sem esperança) é uma condenação; no fim do livro, porém, esse fogo integra-se no projecto da dicção poética, alvo de um imperativo, um programa:

Celebra agora a rosa incendiada. Canta-a nos dedos desfeitos, no coração devastado. A sua chama exulta no teu cântico. É uma chama incorrupta, perfeita, o anel que buscavas.
Enquanto ardes, a rosa prosseguirá o seu círculo de fogo.
Não o saberás.
Mas só depois rebentará as águas. (17)

O que era descrição do incêndio torna-se agora ordem e participação no fogo: celebrar, cantar a “rosa incendiada”, mas também acolher no cântico a exultação da chama perfeita (integrar no sujeito o objecto puro do mundo), e por fim arder com a própria rosa, integrar o fogo em si: “Enquanto ardes, a rosa prosseguirá o seu círculo de fogo”. Arde a rosa do mundo, objecto, arde o sujeito, mas sobretudo o livro termina com a injunção: celebra, canta, transforma a condenação ao fogo numa vocação pessoal.

Pelo desejo de um fogo universal, o sujeito realiza a profecia joanina, precipitando a destruição *através* da escrita. Para negar a estrutura do *Apocalipse*, seria necessário que esse fogo não consumisse a terra para consumir o tempo, mas se revertesse contra a própria instância divina. Encontraremos esta inesperada inversão num texto de provocação blasfema: *O Fim do Mundo Filmado pelo Anjo N.S.*, de Blaise Cendrars, em 1919.

Trata-se de uma glosa *sui generis* do *Apocalipse*, no saldo do futurismo italiano e nas imediações de dada, glosa fascinada pelas possibilidades do ainda recente cinematógrafo, e ferida pela Primeira Guerra Mundial. A estória: um Deus sanguinolento participa na grande feira das religiões, em Marte; quer mostrar aos marcianos um filme sobre a guerra na Terra; encarrega um anjo da igreja de Notre-Dame de Paris de

desencadear o fim do planeta. Escritos como guião de cinema, os quarto e quinto capítulos descrevem o fim do mundo; o sexto, uma lenta regeneração da vida; mas no sétimo, intitulado “Às avessas”, lemos: “Abin, encarregado do funcionamento da lanterna no seu cubículo, larga fogo ao aparelho. Um chumbo salta. Uma mola parte-se. E o filme corre vertiginosamente às avessas.” (1980: 17). Regeneração, destruição, feira das religiões acontecem em movimento temporal retrógrado, até que,

Como ao princípio, vemos Deus Pai sentado na sua secretária americana a trincar furiosamente o charuto...

ETC.

É a bancarrota. (18)

Sicut erat in principio: o fim do mundo reverte para um infinito meio do mundo, *in medias res*, por sabotagem do ambíguo Abin (Abel + Caim?). O fogo com que queima a máquina de filmar, ou de projectar, é a inversão do fogo apocalíptico; onde o fogo teológico anularia o tempo, o fogo da técnica de Abin condena o próprio Deus a uma repetição interminável. A *hybris* do cinema queima a própria chama do *Apocalipse*.

2. Do fogo político.

“Que farei quando tudo arde?”, quando o mundo é ameaçado por um fogo transcendente? “Quando tudo arde” diz o contexto inelutável, mas a questão “que farei?” introduz a ética. E se o fogo tem surgido neste ensaio como imaginário, importa agora interrogar a ruína apocalíptica não como profecia, mas descrição de um presente: o fim do mundo é hoje; e, sobre o contexto fixo, recuperar o acto político na sua inventividade.

Penso no romance *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane (1999). Estamos em Moçambique, após a independência, em plena guerra civil; e a seca extrema ameaça as povoações. De repente, um ruído nos céus – não de chuva, mas de fogo. Cito Paulina Chiziane, reescrevendo o *Apocalipse*:

Há cavaleiros no céu. O som das trombetas escuta-se no ar. Na terra há saraivada e fogo e tudo se torna em “*Absinto*”. Quem tem olhos que veja, quem tem ouvidos que escute.

Os cavaleiros são dois, são três, são quatro. São os quatro cavaleiros do Apocalipse, maiwêê!, é tempo de cavarmos as nossas sepulturas, yô! Descem do céu do canto do pôr do Sol. São majestosos, fortes, brilhantes como o sol. São invisíveis como o vento e impiedosos como o fogo, yô!, quem tem olhos que os veja!

O terceiro e o quarto já poisaram no solo de Mananga. Agem como serpentes, secretos, felinos, traiçoeiros, ninguém os vê. Abriram clareiras nas savanas e em todas as machambas. Preparam o terreno para a chegada do segundo cavaleiro. Parece que pertencem à brigada de reconhecimento. São oficiais subalternos, são de pouca categoria. (1999: 47-48)

Num jogo intertextual impressionante, os cavaleiros do *Apocalipse* são helicópteros – tal como a batalha do “Armagedon” (266) é a guerra civil. Assim, o fogo citado (“saraivada e fogo”, cavaleiros “impiedosos como o fogo”), transcrito da profecia joanina, acontece no presente mais tangível. E se a narrativa que define este fogo ainda é bíblica, na verdade o hipotexto surge esvaziado: recupera-se para a actualidade o horror da catástrofe arquetípica, mas não o seu sentido. Dito de outro modo, o fogo doravante não implica um juízo religioso, mas serve apenas a barbárie de uma guerra. Se Paulina Chiziane reescreve *topoi* religiosos, é para os esvaziar. Nesse sentido, mesmo enunciados literalmente copiados do *Apocalipse* ganham um novo significado: o fogo da revelação torna-se fogo de um crime.

Quanto tudo arde, faz-se este gesto desesperado: falar numa língua maior, imposta, importada – o *Apocalipse* judaico-cristão –, mas operando por esvaziamento, dessacralização, língua menor (Deleuze/Guattari 2002). Resta perguntar: o que pode uma língua menor contra o fogo da violência?

Outro exemplo de fim do mundo actual: a paisagem devastada de Carlos de Oliveira em *Finisterra* (1978). Ou seja, uma terra erma, nas mãos de proprietários decadentes. No início do texto, uma criança desenha a paisagem; o desenho será depois analisado, em diversos capítulos; em particular, as figuras dos peregrinos, camponeses pobres, que passam no horizonte. Ora, no desenho, os camponeses – alucinados pela criança? – têm “cabeças de lume” (2003: 15):

Nas cabeças humanas o fogo é mais intenso, as chamas mais altas, e a disposição das cores (sobrepostas com fúria) esconde tons indecifráveis. Aproximo, afasto a lupa (várias vezes), tentando surpreendê-los. Não consigo. Um incêndio uniforme paira a dois ou três metros do chão, e conduz os corpos (já carbonizados? apenas com sede?) à gota azul da lagoa. (19)

Eis, de novo, o fogo e um fim do mundo, ou *finis terræ*. Sobre o fogo, os fogos, falarão demoradamente os peregrinos – e também, oniricamente, os seus cavalos, bois, carneiros. Trata-se, outra vez, de uma condenação: estão danados aqueles que “têm o fogo das trovoadas, a cal nas sepulturas, como exercício do fogo verdadeiro (do inferno para sempre)” (35). Mas este fogo infernal é um fogo político, a condição despojada destes peregrinos sem terra: não há outro fogo, metafísico, se os corpos já ardem sob trovoadas e a cal viva dos túmulos. Trata-se, então, de dizer um tal fogo profano, distante das fúrias apocalípticas, trombetas e anúncios. Profecia, a haver, é terrena, e sem resolução: o juízo (político) permanece adiado em *Finisterra*.

Restam os “Raios que matam gente e gado, incendeiam casas, fendem pinhais inteiros. O inferno a mudar-se, com armas e bagagens” (23); outros fogos: o ferro em brasa que marca as reses, o lume das cozinhas nas matanças festivas, a pirogravura obsessiva da mãe, o fogo mágico do animatógrafo – fogos sempre profanos. Contudo, neste romance enigmático, como não regressar ao desenho da criança, aos peregrinos com cabeças em fogo, como deixar de ver aí – não o incêndio do *Apocalipse* – mas as línguas de fogo do Pentecostes? Pois, a haver uma verdade em *Finisterra*, ela nunca é proferida pelos proprietários decadentes, mas pela língua ardente e ardida dos peregrinos.

A ser assim, o fogo do fim do mundo deve ser assimilado no próprio corpo; uma vez dominado, o que queimava o corpo torna agora o corpo ardente.

Vejamos outra revisão do *Apocalipse: O Ano de 1993*, de José Saramago, publicado em 1975. Cruzando a História e o fim da História, o imediato pós-Revolução e o imaginário de futuros distópicos – o ano simbólico de '93, o fim do mundo – Saramago denuncia um universo de ditadura. O hipotexto é claramente joanino: “segundo estava escrito em lendas antiquíssimas haveria vozes vindas do céu ou trombetas ou luzes extraordinárias e todos quiseram estar presentes” (2007: 13); mas qualquer expectativa de uma resolução supra-humana da História está condenada ao desengano:

E depois nada mais se ouve que uma aérea e delicada música de cravo

Qualquer fuga composta há duzentos e cinquenta anos por João Sebastião Bach em Leipzig

É então que os homens e as mulheres sem esperança se deixam cair no pavimento estalado da praça (15)

Se em Paulina Chiziane o fogo é inesperado e horrível, aqui ele é esperado, ausente, e horrível também. Caem os homens e as mulheres “sem esperança”: já não esperam qualquer revelação – *apocalypsin* – transcendente, isto é, uma forma de alienação; do céu provém só a música humana (como em *Memorial do Convento* apenas as vontades dos homens permitem à Passarola voar, e a música de Domenico Scarlatti). O fogo existe, doravante, ausente.

Ou conquistável. Noutro lugar de *O Ano de 1993*, uma pequena comunidade perde o fogo que transportava, e do qual dependia: “ao apagar-se o fogo acontecera a desgraça de todas as coisas mais temida porque com ela seria o tempo do pavor sem remédio do negrume gelado da solidão” (69). Um homem da comunidade desaparece; mais tarde, regressará:

Então sobre o disco vermelho viram os homens e as mulheres sobreviventes um ponto negro que aumentava e julgaram que o próprio sol ia apagar-se

Até ao momento em que distinguiram o homem que corria para eles o companheiro que os deixara duas noites antes e que nesse homem havia também um ponto luminoso

Uma labareda que vinha no braço levantado e que era a própria mão ardendo da luz do sol roubada (72)

Fogo incorporado: fogo que arde no próprio corpo, quando tudo arde. E doravante sem ser necessário qualquer Prometeu que conceda o dom divino, se o próprio homem pode roubar o fogo e ser combustão viva.

Tento resumir esta panorâmica necessariamente veloz de narrativas sobre o fogo e o fim do mundo. Que concluir? Que o fogo é terrível, mas também garantia de um sentido e um juízo moral; portanto, desejável, invocável, incorporável; revertido contra Deus em iconoclastia, e depois dessacralizado, politizado; mortífero e pentecostal, ausente e roubado pelos homens.

Numa conclusão brevíssima, arriscada perante objecto tão plural, diria que o fogo começa por ser condição imposta, e depois se torna projecto, programa, desejo. Como

escreve Gaston Bachelard em *A Psicanálise do Fogo*, “Uma vez que é preciso desaparecer [...], desapareçamos e morramos completamente. Destruamos o fogo da nossa vida com um superfogo, um superfogo sobre-humano, sem chama nem cinzas, que levará o nada ao âmago do próprio ser” (1989: 86). Pouco poderei fazer quando tudo arde; mas se se ateia o próprio incêndio, a destruição é uma forma de criação: morre-se, mas de uma morte assinada. Por isso – porque convocar o fogo é depurar o acaso e o caos do mundo – existem “Tentações do apocalipse”, conforme o título de um poema de Jorge de Sena em *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1989: 66-67), com que termino:

Há que fazer voltar à massa primitiva
esta imundície. E que, na turpitude
de existir-se, ao menos possa haver
as alegrias ingênuas de todo o recomeço.
Que os sóis desabem. Que as estrelas morram.
Que tudo recomece desde quando a luz
não fora ainda separada às trevas
do espaço sem matéria. Nem havia um espírito
flanando ocioso sobre as águas quietas,
que pudesse mentir-se olhando a Criação.
(O mais seguro, porém, é não recomeçar.)

Bibliografia

AA.VV. (1991), *Bíblia Sagrada*, 15^a ed., Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).

Bachelard, Gaston (1989), *A Psicanálise do Fogo*, tradução de Maria Isabel Braga, Lisboa, Litoral Edições [1938].

Cendrars, Blaise (1980), *O Fim do Mundo Filmado pelo Anjo N. S.*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, & etc. [1919].

Chiziane, Paulina (1999), *Ventos do Apocalipse*, Lisboa, Caminho.

Costa, Luís Alves da (1994), “Apocalipse”, prefácio a *Apocalipse do Apóstolo João*, s/l, Vega.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2002), *Kafka. Para uma literatura menor*, tradução de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim [1975].

Eliade, Mircea (1993), *O Mito do Eterno Retorno*, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70 [1969].

Louro, Maria Regina (1982), *Apocalipse*, Coimbra, Fenda.

Miranda, Francisco de Sá de (1960), *Obras Completas*, vol. I, 3^a ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa.

Oliveira, Carlos de (2003), *Finisterra. Paisagem e povoamento*, Lisboa, Assírio & Alvim [1978].

Pessanha, Camilo (1997), *Clepsidra e outros poemas*, Porto, Lello Editores.

Santo, Moisés Espírito (1990), *A Religião Popular Portuguesa*, 2^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim [1984].

Saramago, José (2007), *O Ano de 1993*, 3^a ed., Lisboa, Caminho [1975].

Sena, Jorge de (1989), *Poesia III*, Lisboa, Edições 70.

Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto, Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Membro da Rede Internacional de Pesquisa LyraCompoetics. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura e outras artes, como *Esquecer Fausto* (2005, Prémio Pen Clube Português de Ensaio), *A Lenta Volúpia de Cair* (2007), *Tentações* (2009), *Os Ícones de Andrei* (2012), *Constelações* (2013).

* Este ensaio foi apresentado no colóquio *Que Farei quando Tudo Arde: o fogo e as suas representações na literatura. III Encontro do Grupo de Estudos Lusófonos*, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a 2 de Outubro de 2013, e a sua escrita foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto «PEST – OE/ELT/UI0500/2013».

Libretos



Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

ISBN 978-989-20-4998-4