



MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 3

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO – 3

Setembro 2015

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MATOS FRIAS

ORGANIZADOR DO Nº 5

PEDRO EIRAS

AUTORES

ISABEL CRISTINA RODRIGUES

PAULO ALEXANDRE PEREIRA

RAQUEL S.

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Fotografia de Mathilde Ferreira Neves (Zagreb, 2010)

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99375-1-2

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

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2015

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto “UID/ELT/00500/2013”



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 organiza, 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 terceiro libreto, Isabel Cristina Rodrigues interroga o limite do testemunhável nas palavras de Marguerite Duras e nas imagens de Alain Resnais, em *Hiroshima Mon Amour*; Paulo Alexandre Pereira estuda o imaginário do apocalipse na poesia de Tomaz Kim, num século ferido pela guerra e pela *wasteland*; e Raquel S. lê *Finisterra* de Carlos de Oliveira e *Beginning to End* de Samuel Beckett, questionando os conceitos de mundo, de fim e da linguagem (im)possível depois do fim.

Pedro Eiras

***Um grande além mago e mudo: para uma cartografia do apocalipse
em Hiroshima mon amour de Alain Resnais***

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro / CLLC

Resumo: Partindo da ambivalência especular inerente à descrição da cidade de Valdrada (uma das cidades invisíveis de Calvino), este ensaio equaciona a possibilidade de se representar cartograficamente o imaginário do fim do mundo, ao mesmo tempo que propõe o mapeamento histórico-simbólico do apocalipse no filme de Alain Resnais *Hiroshima mon amour*.

Palavras-chave: especularidade, apocalipse, sombra, esquecimento, renovo

Abstract: Drawing on the idea of specular ambivalence intrinsic to the description of the city of Valdrada (one of Calvino's invisible cities), this essay considers the possibility of representing the imaginary of the end of the world cartographically, while attempting, at the same time, the historical and symbolic mapping out of the apocalypse, as represented in Alain Resnais's *Hiroshima mon amour*.

Keywords: specularity, apocalypse, shadow, oblivion, renewal

*No fim do mundo de tudo
Há grandes montes que têm
Ainda além para além –
Um grande além mago e mudo.*
Fernando Pessoa

1. A tentação do fim do mundo

Em virtude da sua abertura disciplinar a domínios tão diversos como a arte, a filosofia ou a hermenêutica bíblica, o imaginário do fim do mundo tem vindo a configurar um espaço de reflexão cartograficamente instável, avesso a um rigoroso mapeamento da sua retórica escatológica. Ainda assim, tanto no discurso filosófico como nas várias expressões artísticas onde a figuração percetiva do fim do mundo se vem expandindo em modo de criação (a literatura, a pintura ou o cinema), julgo que será possível admitir-se como válida a dimensão simultaneamente individual e coletiva de que parece nutrir-se a textualização do imaginário apocalíptico. Note-se que a materialização expressiva destas duas valências pode até desenvolver formulações discursivas afins (é o que sucede, por exemplo, e em contexto puramente literário, entre um particular soneto de Camões e um poema de Jorge de Sena, onde a explícita invocação do apocalipse se enuncia de modo razoavelmente idêntico), mas a verdade é que nos referimos a fins de mundo distintos consoante nos situamos ora no domínio exteriorizador da História ora no da mais estrita circunstancialidade do sujeito.

Na realidade, quando Camões, na segunda quadra do soneto que tem como primeiro verso “O dia em que eu nasci, moura e pereça”, deseja que “mostre o mundo sinais de se acabar” (2005: 182), o poeta não desenvolve, de um ponto de vista estritamente discursivo, uma formulação muito diferente daquela que é seguida por Sena no poema “Tentações do Apocalipse”, onde o autor de *Peregrinatio ad Loca Infecta* igualmente defende que aquilo de que o mundo precisa é morte: “O mundo precisa de morte”, “Que os sóis desabem. Que as estrelas morram” e “que a bomba venha”, de modo “a fazer voltar à massa primitiva esta imundície” (1989: 66), escreve Sena, referindo-se à imundície que é o mundo com a desgraça do Homem dentro. E, já agora, “que tudo recomece desde quando a luz / não fora ainda separada às trevas” (*ibidem*). É isto que

Jorge de Sena defende, como se de facto pudesse produzir-se, na História do mundo, um qualquer *reset* que devolvesse ao Homem a promessa límpida do Génesis, ou um retorno de caráter higienista ao início de todos os inícios que não é em Sena, todavia, mais do que um impulso irrefletido, uma tentação que logo cede à sensatez do recuo: “(o mais seguro, porém, é não recomeçar)” (*ibidem*: 67).

Dizia eu há pouco que não há, entre o poema de Sena e o de Camões, uma distinta modelação fraseológica no que concerne aos modos de verbalização da súplica apocalíptica, mas há, opostamente, todo um mundo de diferença no sentido preambular que incita à composição do poema de um e à composição do poema do outro – ao contrário do que sucede no poema de Sena, o soneto camoniano produz uma espécie de restrição subjetiva da ansiada experiência do fim do mundo, como deslocando o foco de análise da grande-angular da tentação apocalíptica (visível no poema de Sena) para a esfera bem mais privada de um único dia, íntimo e mortal e que “deitou ao mundo a vida / Mais desventurada que se viu!” (Camões 2005: 182).¹

Vêm estas reflexões a propósito da declinação do imaginário do fim do mundo no filme *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais (e no texto homónimo de Marguerite Duras), onde o mapeamento histórico-simbólico do apocalipse assegura, desde o início, a grafia de uma disposição topológica bífida, ao recolher de enunciados culturais como os já enunciados (da autoria de Camões e Sena) o sentido simultaneamente coletivo e individual da cosmovisão apocalíptica; as cidades de Nevers e Hiroshima denunciam, assim, tanto a orientação cartográfica do holocausto nazi e do subsequente cataclismo nuclear, como a feição epilodal de um outro apocalipse, um fim de mundo igualmente devastador, embora sem cogumelo à vista: refiro-me à história da atriz francesa que vem a Hiroshima para rodar um filme sobre a paz, mas também para reviver, no (des)encontro passionai com o arquiteto japonês, o trauma da morte do seu amante alemão, o terror da memória e do esquecimento do seu amante alemão.

2. As faces de Valdrada: da sombra do mapa à topografia da mão

Valdrada é o nome de uma das cidades descritas por Italo Calvino no seu livro *As Cidades Invisíveis*, em que a figura do veneziano Marco Polo realiza uma espécie de

cartografia verbal das cidades (invisíveis, imaginárias?) que ele próprio teria conhecido ao longo das suas missões. Não importa aqui dissecar os sentidos ocultos da referida invisibilidade titular, mas talvez importe assinalar aquilo que, na particular topografia de Valdrada, nos permite compreender a razão da fluida conformação topológica de Hiroshima na obra de Resnais e Duras – ela própria e a negativa especularidade do seu recente apocalipse, ela própria e a face reflexa de Nevers:

Os antigos construíram Valdrada nas margens de um lago com casas todas varandas umas por cima das outras e ruas altas que fazem assomar à água os parapeitos em balaustrada. Assim o viajante ao chegar vê duas cidades: uma direita sobre o lago e uma reflectida de pernas para o ar. Não existe nem acontece coisa numa Valdrada que a outra Valdrada não repita, porque a cidade foi construída de modo a que todos os seus pontos fossem reflectidos pelo seu espelho. (Calvino 2003: 55)

Constituindo o duplo de si própria na reflexão das águas, Valdrada é, na realidade, apenas uma no aprumo das suas varandas, no rigor aquoso das fachadas, consentindo, todavia, a perturbadora visão dessa dobra que retoma a sua imagem, mas distanciando-a já do modelo; porque, no dizer ainda de Calvino, “o espelho ora aumenta o valor às coisas, ora o nega. Nem tudo o que parece valer muito por cima do espelho consegue resistir quando espelhado. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que existe ou acontece em Valdrada é simétrico” (*ibidem*).

É claro que a Hiroshima de Resnais e Duras não corresponde, em rigor, à visão simétrica de Nevers, mas acaba por devolver à atriz francesa o assimétrico baixo-relevo da sua juventude à beira do Loire, um rio tão intransitável como o curso da persistente memória do trauma. No filme, como no livro que se lhe seguiu, não são apenas as bicicletas de Hiroshima que buscam, na reflexão das águas do rio Ota, a visão reversa da bicicleta noturna em que a jovem de Nevers chegou a Paris depois da libertação da França, depois da morte do seu soldado alemão; também não é apenas o felino enigma inscrito no olhar do gato branco de Hiroshima que evoca a inquietude do gato preto que a visitava a ela, no purgatório da cave em Nevers. Com efeito, nos momentos finais do filme, as imagens de Hiroshima e de Nevers interseam-se numa fusão topográfica que é também um unísono passional e ainda um tributo, mais ou menos pacificado, ao que se sabe já que há de vir: a espada fatal do esquecimento. O arquiteto japonês e o soldado

alemão são, na verdade, um só, a imagem de pernas para o ar um do outro (para voltar a usar a formulação calviniana) e por isso a sua face oriental, apagando-a no seu existir invertido, promove como que a revivescência do seu rosto ariano em Nevers. Resumindo, ou clarificando: o arquiteto japonês é, de facto, o soldado alemão de pernas para o ar, tal como a cidade de Hiroshima é a imagem de Nevers de pernas para o ar. Consequentemente, ora distanciando-se, ora convergindo num caudal comum como, por vezes, os braços dos grandes rios, a imagem das duas cidades desenvolve uma espécie de derivação topográfica das próprias personagens: depois de uma rasura onomástica que durou todo o filme (e todo o livro), no último diálogo a atriz francesa passa a ter finalmente um nome (Nevers) e o arquiteto japonês adquire, também ele, o seu (Hiroshima).

Efetivamente, a existência de pernas para o ar tanto de Valdrada como de Hiroshima permite traçar o perfil cartográfico de cada uma das cidades a partir do princípio da sua reflexão especular (essa dobra transparente que replica o repetido), mas também a partir do princípio do seu obscurecimento, inaugurando-se assim uma grafia topológica da sombra que acaba por pôr em relevo a turva dicção dos espaços desabitados, dos lugares ausentes ou já esquecidos. Quando Zygmunt Bauman sublinha, no seu livro *Modernidade Líquida*, o valor cartográfico da sombra, recorda, muito apropriadamente, o seguinte: “cada mapa tem os seus espaços vazios, ainda que em mapas diferentes eles se localizem em lugares diferentes” (2001: 93). E “para que qualquer mapa faça sentido, algumas áreas da cidade devem permanecer sem sentido. (...) O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda” (*ibidem*). Ora esta convocatória baumaniana possibilita-nos, segundo creio, realizar uma leitura cartograficamente mais justa dos planos iniciais de *Hiroshima Mon Amour* e do assimétrico diálogo que os acompanha. Prolongando a imagem dos seus dois corpos enlaçados, a voz da atriz francesa (sempre em *off*) ousa desocultar, para o seu amante japonês, o radical sentido da sombra inerente ao mapa de Hiroshima – o instante da devastação do cataclismo nuclear que para ela, todavia, não pode deixar de habitar um espaço eternamente vazio, uma sombra a que sempre haverá de escapar a crua luz da exatidão: catorze anos antes ela não estava em Hiroshima, era apenas uma jovem

francesa a caminho de Paris; catorze anos depois a teia real do apocalipse não existia mais:

Lui – Tu n’as *rien* vu à Hiroshima. Rien.

Elle – J’ai *tout* vu. *Tout*. Ainsi l’hôpital, je l’ai vu. J’en suis sûre. L’hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir?

Lui – Tu n’as pas vu d’hôpital à Hiroshima. Tu n’as rien vu à Hiroshima.

Elle – Quatre fois au musée...

Lui – Quel musée à Hiroshima?

Elle – Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, les explications, faute d’autre chose. Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai regardé les gens. J’ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J’ai vu des capsules en bouquet: qui y aurait pensé? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées, des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières le matin, au réveil. J’ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix. Comment l’ignorer?... L’herbe, c’est bien simple...

Lui – Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.

Elle – Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L’illusion, c’est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. (Duras 2014: 22-25)

Elle – J’ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima. Toujours.

Lui – Non. Sur *quoi* aurais-tu pleuré? (*ibidem*: 26)

No contexto preciso do filme, o museu de Hiroshima tem precisamente essa função: preencher, no mapa de uma cidade arrasada e esquecida já da sua própria morte, o cartográfico vazio de que fala Bauman. Porém, propondo-se substituir a sombra real desse espaço pelo silêncio do seu simulacro, este museu (ou qualquer outro museu) é tanto um lugar de memória como um lugar de esquecimento e é talvez por isso que o japonês diz à mulher de Nevers que ela nada viu de Hiroshima, uma vez que, desse palco maior do apocalipse, ela só pode já ter visto a cinza dissolvente do esquecimento. E porque, justamente, é preciso esquecer para continuar a viver (mesmo para o arquiteto

japonês, a braços com a memória topográfica do horror), é também isso que, segundo Bauman, nos ensina o desejado vazio dos mapas: “para que qualquer mapa faça sentido, algumas áreas (...) devem permanecer sem sentido” (2001: 93).



Na sequência imediata desta cartografia inicial da sombra, em que o espaço presente de Hiroshima corresponde e não corresponde à topografia real do apocalipse, a mão da atriz francesa no ombro nu do seu amante japonês parece, assim, assumir-se como uma proposta alternativa de mapeamento do real, num filme onde o desenho da mão e o gesto por ela empreendido se tornam, como diria Steiner, no “alfabeto da justa percepção” (1998: 17).



Partindo da imagem inicial desta mão sobre o ombro de Hiroshima (relembro que é este o nome finalmente recebido pelo japonês), uma mão voraz tanto na intensidade erótica do toque como na fúria do sangramento nas paredes de Nevers, é possível operarmos a translação cartográfica da cidade para o concreto de uma imagem topograficamente mais explícita, mas igualmente cheia de dedos – refiro-me aos braços da foz do rio Ota, em Hiroshima, que por sua vez reconduzem a simbologia percetiva da mão à cama do hotel onde se amam a atriz francesa (Nevers) e o arquiteto japonês (Hiroshima) e onde passamos a compreender que as mãos, como algumas cidades calvinianas, podem desenvolver um poder de reflexão singular.



Na verdade, como as águas do lago onde Valdrada assimetricamente se reflete, a mão adormecida do japonês e o movimento revivescente dos seus dedos constituem a visão reversa da mão moribunda do soldado germânico, numa imagem, mais uma vez, de pernas para o ar, até porque a mão do amante de Nevers é a esquerda, enquanto a do japonês é a direita; por outro lado, o presente dessa mão adormecida em Hiroshima reflete a pretérita morte de Nevers e haverá, daí a dias, de ser morte ela também (embora outra). Esta mão aberta em duplo é, pois, e creio que em simultâneo, tanto o signo autotransparente da memória como a palavra perversa do esquecimento e cumprirá, talvez, na economia enunciativa do filme, a mesma função desempenhada pela aderência enunciativa da figura do japonês à do soldado alemão ao longo da narrativa feminina que define o traço do seu apocalipse privado em Nevers:

Lui – Quand tu es dans la cave, je suis mort?

Elle – Tu es mort.... Et... comment supporter une telle douleur? La cave est petite... très petite. La *Marseillaise* passe au-dessus de ma tête... c'est... assourdissant... Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner... c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien... et aussi pour se rappeler... J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au tien. (Duras 2014: 87-89)

Lui – Tu cries?

Elle – Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement.

Lui – Mais je suis mort.

Elle – Je t'appelle quand même. Même mort. (...)

Lui – Tu cries quoi?

Elle – Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom. (*ibidem*: 90)

3. Memória, repetição e o anátema do esquecimento

A narrativa rememorativa que a atriz francesa empreende, tendo como interlocutor o arquiteto japonês e o seu duplo alemão (ou o soldado alemão e a projeção do seu rosto japonês), parece desenvolver, no âmbito individual da experiência apocalíptica, o mesmo gesto intencional de esquecimento que, na dimensão histórica do apocalipse, foi possível assegurar através da divulgação museológica do horror: “As imagens da memória, depois de fixadas com as palavras, apagam-se” (Calvino 2003: 90), diz Marco Polo a Kublai Kan, no livro de Calvino. E Marco Polo conclui: “talvez eu tenha medo de perder Veneza toda de uma vez se falar dela. Ou talvez, ao falar de outras cidades, já venha a perdê-la pouco a pouco” (*ibidem*).

Esta mulher francesa, a rodar em Hiroshima um filme sobre a instável miragem da paz, não tinha já, segundo creio, medo de perder Nevers e não propriamente por causa da aceitação do poder exorcizante das palavras (que é real), mas por ter finalmente compreendido que só é possível a verbalização do apocalipse quando estamos prontos para ceder a sua memória ao solo irrecuperável do esquecimento. Tal como o museu de Hiroshima encenava o esquecimento da tragédia nuclear através da exibição artificial do seu horror, também a formalização do esquecimento da atriz

estaria na capacidade *museificadora* das palavras que dissesse, quando as dissesse. E ela não só foi capaz de dizê-las, como também de refletir sobre o processo da sua verbalização. Ao espelho, como convém: “Tu n’étais pas tout à fait mort. J’ai raconté notre histoire. Je t’ai trompé ce soir avec cet inconnu. J’ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable. Quatorze ans que je n’avais pas retrouvé... le goût d’un amour impossible. Depuis Nevers. Regarde comme je t’oublie... Regarde comme je t’ai oublié” (Duras 2014: 110).

O esquecimento do seu amor alemão produz-se, pois, através da indecidibilidade dos dois corpos (o do alemão e o do japonês) e dos dois espaços (de Nevers e Hiroshima), ou, se quisermos, através da fluidez topográfica de ambos, a qual não significa apenas a evanescente reelaboração do passado no presente da palavra outra vez amante, mas igualmente a projeção do presente de Hiroshima no futuro de um novo esquecimento a haver. Por isso ela se dirige ao seu amante japonês nestes termos exatos: “Tandis que mon corps s’incendie déjà à ton souvenir, je voudrais revoir Nevers... La Loire... Peupliers charmants de la Nièvre, je vous donne à l’oubli. Histoire de quatre sous, je te donne à l’oubli. (...) Petite fille de rien. Morte d’amour à Nevers. Petite tondue de Nevers, je te donne à l’oubli ce soir” (Duras 2014: 118). Trata-se, no fundo, de entregar um corpo ao esquecimento sabendo que esse (in)voluntário processo de deslembramento se voltará continuamente sobre si próprio, avançando no tempo e na permutabilidade dos atores, é certo, mas regredindo sempre (sisificamente) na composição do enredo.

A sintaxe tortuosa dos fins de mundo (e não apenas no seu domínio psicoemotivo) reedita, assim, a lógica dos degraus heraclitianos presente num belíssimo poema de Alberto de Lacerda e em que o movimento de “regressar para a frente” e de “avançar para trás” (1994: 147), pelo caráter cíclico de que se reveste, torna o fim equivalente a qualquer início, coincidindo o segundo, não raras vezes, com a experiência do primeiro. E vice-versa. Na verdade, num dos momentos iniciais do filme, em que a francesa de Nevers conta ao seu amante japonês a visita ao museu de Hiroshima, é justamente o anátema cíclico do apocalipse que ela põe a nu, afirmando (ou profetizando) a sua inexpugnável reedição: “Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera. Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes. Ces

chifres sont officiels. Ça recommencera. Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera. Un désordre profond régnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres" (Duras 2014: 33). Note-se que não há aqui já o apelo a que a bomba venha, como no poema de Jorge de Sena, mas apenas o resignado anúncio de que ela virá. E que depois dela há de vir de novo o esquecimento e depois outra vez a bomba. E que, entre uma coisa e outra, entre um degrau e outro, o indesmentível renovo da natureza será sempre, na enigmática gramática do mundo, uma verdade mais eloquente do que a persistência apocalíptica da memória – porque tudo sempre se renova, num Génesis cíclico e interminável (ou ciclicamente interminável), até o cabelo rapado da jovem rapariguinha de Nevers, que voltou a crescer sobre a semente da mais nua devastação: "Le deuxième jour, dit l'Histoire, je ne l'ai pas inventé, dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont resurgi des profondeurs de la terre et des cendres. (...) Du premier jour. Du deuxième jour. Du troisième jour" (Duras 2014: 27). "Hiroshima se recouvrit de fleurs, Ce n'étaient partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles-de-jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs" (*ibidem*: 28).

Assim sendo, julgo não errar muito se afirmar que a verdadeira revelação do apocalipse é, afinal, a da sua própria negação, a da sua inexistência como sentido de fim e do nada a suceder ao fim, esse zero a que nada (nem sequer a palavra) poderia sobrevir. Nesse sentido, o fim do mundo não existe, nem na História do mundo, nem na história privada dos homens, persistindo, todavia, como uma ameaça, como uma cíclica ameaça, o que significa talvez só isto: que negamos reincidentemente o postulado do apocalipse ao interiorizarmos a possibilidade da sua repetição. Pessoa já o sabia quando, em 1934, escreveu que "No fim do mundo de tudo" (1993: 176) há sempre "Um grande além mago e mudo" (*ibidem*). E, entre tantos outros, também o sabia António Franco Alexandre: "Finalmente o fim do mundo! / embora seja seguro / que outro mundo há-de seguir / enquanto rodem as rodas / em perpétuo movimento / do inexorável motor" (2001: 12).

Bibliografia

Alexandre, António Franco (2001), *Uma Fábula*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bauman, Zygmunt (2001), *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Camões, Luís de (2005), *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina.

Calvino, Italo (2003), *As Cidades Invisíveis*, 6ª ed., Lisboa, Editorial Teorema.

Duras, Marguerite (2014), *Hiroshima Mon Amour*, Paris, Gallimard [1960].

Lacerda, Alberto de (1994), *Oferenda II*, Lisboa, INCM.

Pessoa, Fernando (1993), *Mensagem. Poemas esotéricos*, ed. crítica de José Augusto Seabra, Porto, Fundação Eugénio de Almeida.

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

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1994), "Inquirições sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*", in *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Edições Cotovia: 191-207.

Steiner, George (1998), "The retreat from the word", in *Language and Silence. Essays on language, literature and the inhuman*, New Haven e Londres, Yale University Press: 12-35.

Isabel Cristina Rodrigues é professora do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro desde 1991, tendo apresentado uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira, intitulada *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, a publicar brevemente pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Tem ainda dois outros volumes dedicados ao escritor, *A Poética do Romance em Vergílio Ferreira* (Lisboa, Colibri, 2000) e *A vocação do lume. Ensaios sobre Vergílio Ferreira* (Coimbra, Angelus Novus, 2009), exercendo maioritariamente a sua docência e investigação nos domínios da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e da Teoria da Literatura, em cujo âmbito tem publicado ensaios em revistas nacionais e estrangeiras.

NOTA

¹ Apesar de alguns dos grandes estudiosos da obra de Camões (como Hernâni Cidade, Costa Pimpão ou Carolina Michaëlis de Vasconcelos) não terem posto em causa a autenticidade da autoria camoniana deste soneto, Vítor Manuel de Aguiar e Silva levanta uma série de dúvidas quanto à sua inequívoca atribuição ao autor de *Rimas*: “não temos uma razão ou um argumento que nos autorizem a denegar, sem sombra de dúvida, a autoria camoniana do soneto. Temos, porém, algumas razões sérias para duvidarmos dessa autoria” (Silva 1994: 201). Se bem que nas dúvidas expressas por Aguiar e Silva existam argumentos passíveis de credibilizar o seu ponto de vista eminentemente questionador (cf. *ibidem*: 194-201), prefiro manter, no corpo do meu texto, a autoria camoniana do soneto, até porque, tal como Aguiar e Silva não deixa de referir, não é possível erradicar por completo a sombra da dúvida. Todavia, Aguiar e Silva tem razão na denúncia da falta de rigor de alguns dos editores de *Rimas*, a começar pelo Visconde de Juromenha, que incorporou em 1861 o referido soneto no cânone lírico de Camões, alterando, porém, e inexplicavelmente, algumas das expressões inscritas no *Cancioneiro de Luís Franco* (de que o próprio Visconde se havia servido para resgatar o soneto), equívoco este que a história editorial de *Rimas* tem vindo a perpetuar. Em função deste aspeto, optei por citar o décimo quarto verso do soneto na versão proposta por Aguiar e Silva (“Mais desventurada que se viu” (*ibidem*: 203)), descartando a bem mais difundida versão do Visconde de Juromenha, a qual não reproduz a específica formulação do *Cancioneiro de Luís Franco*, do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e do *Cancioneiro de Fernandes Tomás* (“Mais desgraçada que jamais se viu”).

**“Depois da derrocada”:
o apocalipse (depois do apocalipse) na poesia de Tomaz Kim**

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

Resumo: Na poesia de Tomaz Kim, fortemente influenciada pelos modelos literários modernistas de procedência anglo-americana e pela gramática expressiva dos *War Poets*, a imagística do fim do mundo oscila entre a contemplação trágica dos apocalipses reiterados da História e a esperança incoercível numa refundação solidária do mundo.

Palavras-chave: Tomaz Kim, apocalipse, guerra, palingenesia

Abstract: In Tomaz Kim's poetry, deeply indebted to modernist Anglo-American poetic models and reminiscent of the poetic diction of the *War Poets*, the prevailing end of the world imagery oscillates between the tragic contemplation of the recurring apocalypses of History and the unwavering hope in a fraternal re-foundation of the world.

Keywords: Tomaz Kim, apocalypse, war, palingenesis

1. Na sua modulação reconhecidamente discreta e no seu laconismo tenso, a poesia de Tomaz Kim, de sensibilidade mais eliotiana¹ do que lusitana, como notou já Eduardo Lourenço (1987: 194) aludindo a alguns dos autores congregados em torno dos *Cadernos de Poesia*, parece constituir expressão insulada de uma genealogia incomum na tradição lírica nacional. O ascendente temático-formalizante que nela detêm os modelos literários modernistas de procedência anglo-americana ajudará a explicar a “secura formal” e a “sintaxe inusitada” desta poesia, apontadas por David Mourão-Ferreira, bem como o seu caráter “singularmente datado” (Mourão-Ferreira 1980: 159). Com efeito, desde *Em Cada Dia se Morre...*, livro inaugural que Kim publica em 1939, um cada vez mais persistente efeito de instanciação histórica é chamado a amparar a abstrata meditação lírico-especulativa, estatuindo um canto abstratamente decetivo da circunstância humana, sem prescindir, contudo, da sua nítida radicação temporal. Nesse *epos frustrado* – a expressão é pedida de empréstimo a uma das secções de *Flora & Fauna*, de 1958 – tornam-se, portanto, ostensivas as feridas abertas ou o rasto cicatricial dos apocalipses da História, já passados ou profeticamente intuídos. Como, a propósito da data de estreia de Tomaz Kim, acrescenta ainda David Mourão-Ferreira, “será inútil recordar o que esse ano significa; nele se assiste ao termo da guerra de Espanha e ao início da segunda guerra mundial: em vez do fim de um sobressalto, a sua trágica amplificação” (*idem*: 159). Com efeito, nascido e criado num tempo de horror e dissolução, testemunha de um mundo *sem teto, entre ruínas, wasteland* de que Eliot seria “o maior organizador visionário em poesia” (Magalhães 1979: 428), Tomaz Kim pertence a uma geração capturada entre apocalipses, que, se pôde ainda assistir dos bastidores ao massacre sem precedentes da Primeira Guerra, se viu forçada a ocupar, como protagonista, o trágico proscénio da Segunda. Recuperando um expressivo símile narratológico de Frank Kermode, a sua é, pois, uma geração *in medias res*: “Os homens, como os poetas”, explica Kermode, “são lançados *in medias res* quando nascem. Também morremos *in mediis rebus*, e para encontrar sentido no lapso da nossa vida firmamos acordos fictícios com as origens e com os fins que possam dar sentido à vida e aos poemas” (2000: 18, trad. minha).

A distopia lírico-visionária de um tempo intervalar, a cuja concreção histórica se assistirá no período entre-guerras e, mais tarde, na sua monstruosa consumação no

Holocausto, não me parece, tal como surge poeticamente vertida na obra de Tomaz Kim – em particular, nas coletâneas *Os Quatro Cavaleiros* e *Dia da Promissão*, de tónica mais vincadamente apocalíptica –, redutível à expressão de um *Zeitgeist* geracional de que o autor se faria emissário. Quero com isto dizer que, se esta poesia admite ser lida como um melancólico “Nocturno para a [sua] geração” – título sumular de uma composição que integra o livro de estreia –, nela inscrevendo o lastro de um tempo agonístico e epigonal, o regime apocalíptico parece-me, na obra de Tomaz Kim, inseparável do que poderia talvez designar-se como uma *metahistória da catástrofe*, aliada à consciência ontológica, de acento heideggeriano, do homem como ser-para-a-morte: “Em cada dia se morre / uma pequena morte... / E as estações sucedem-se” (Kim 2001: 41). Servindo-me ainda de Kermode, poderia argumentar-se que, tendo deixado de ser iminente, o Fim se torna, nesta poesia, *imane*nte (Kermode 2000: 33).

Assim, mais do que um *apocalipse*, a poesia de Tomaz Kim parece-me declinar insistentemente uma *apocalíptica* de nítida inclinação heurística – tornando legível, por entre a entropia e o absurdo do mundo, o *script* sombrio da História, ela traduz o confronto agonístico do *poeta viator*, “eterno caminhante insatisfeito” (*idem*: 83), com a infecundidade niilista de uma redenção anunciada, mas nunca cumprida:

Quero os caminhos sem fim!

Quero os caminhos sem fim
que vi nos teus olhos, Poeta!,
para atingir o que na Terra renunciei. [...]

Ó, Senhor,
que as gotas do Teu sangue
e a sombra da Tua cruz
me guiem
nesta minha jornada
pelos caminhos sem fim!

(Mas, Senhor...
Se os caminhos sem fim
não atingem o Fim!) (*idem*: 78)

Num mundo extenuado pela *metralha* letífera (*mundus senescit*), desabitado de Deus, a catástrofe é ainda, mesmo que só por atavismo etimológico, revelação. Mas o que se agora revela pode bem ser o silêncio ou o nada: “Tudo se gasta... / Tudo se gasta, tudo é pó! [...] Só o pranto dos inocentes, / pairando no espaço sem fim, é inalterável!” (*idem*: 79).

2. A incidência transtópica do imaginário do fim na poesia de Tomaz Kim pressente-se, desde logo, nas ominosas escolhas intitulant: “Chegados ao Fim”, “Caos”, “Poema do Último Dia”, “Revelação”, “Os Quatro Cavaleiros”, “Dia da Promissão” consignam a sobredeterminação de que a semiologia apocalíptica, na sua dupla dimensão profética e escatológica, surge investida nesta poética. Muito frequentemente inseparável de uma *grauitas* versicular ou do retrato tremendista da ferocidade da guerra, a intuição, lúcida mas condoída, dos “estertores dum mundo que acaba” (Kim 2001: 102) torna-se irreprimível, sobretudo a partir de *Para a nossa Iniciação*. Aí, na sequência intitulada “Poema do último dia”, dedicada ao *compagnon de route* Teles de Abreu-Jorge de Sena, mitemas recenseáveis no apocalipse joanino – “Olhai, olhai os quatro Cavaleiros, a galope... / e o mundo a esfarelar-se, em silêncio...” (*idem*: 128) – são chamados a pressagiar um tempo de superação para além da História. Se a sina trágica de uma *lost generation* se apresenta como prerrogativa imprescindível da sua imortalidade, é o registo poético da experiência apocalíptica – aqui programaticamente contraposto ao modo pastoral que tipifica um lirismo de “águas mansas” – que cauciona a monumentalização da sua memória:

Houve um poeta
que escreveu o seu nome nas águas mansas...
Um outro houve que o escreveu na areia molhada...

Mas o nosso nome,
escrito nesta tarde de Novembro,
nesta tarde de mortos,
apagará o Céu e a Terra,

pois nós somos os últimos!

Nós somos os últimos,
os últimos,
os últimos...

(Mas nós, ficaremos!) (*idem*: 129)

Este ufanismo, algo espúrio, numa obra tonalmente dominada pela desesperança, não disfarça a aporia que o sustenta: verdadeiro canto do cisne, ele exalta a permanência do homem, para além do fim da História. Não é, ainda assim, suficiente para dirimir o pessimismo escatológico que reiteradamente se infiltra nesta poesia. Descrente, no termo de uma teodiceia inconclusiva (“Senhor, se és tudo e todos... / – para quê o ódio e as mortes / derramadas por esse mundo fora?!”, *idem*: 177), num desenlace salvífico ou redentor, a espera apocalíptica é, para este sujeito, desesperançadamente intransitiva. Como bem salientou Casais Monteiro, a propósito de *Para a nossa Iniciação* – mas as palavras parecem-se também justas para muita da poesia posterior –, nele se insinua “uma atmosfera de ansiedade e resignação misturadas, em que a convicção de que o fim está próximo não chega a ser contrabalançada pela crença numa verdadeira redenção” (1977: 284). Alinhada por este paradigma teleológico de um *finis mundi* secularizado, isto é, inscrito no próprio curso da História, a idealização utópico-messiânica de um futuro melhor não é projetada numa qualquer Jerusalém Celeste, mas impõe, inversamente, a restauração da “paz deflagrada” na Cidade dos Homens. Ora, o veio de ceticismo antropológico que percorre esta mundividência poética, permanentemente assombrada pelo vulto agreste do homem-lobo-do-homem, torna improcedente a fé num qualquer humanismo reparador. Na ausência de uma escatologia consolatória ou, pelo menos, de uma apaziguante confiança humanista, o apocalipse é reencenado como obsidante “círculo vicioso” (Kim 2001: 27) da História – a eufórica diferiçãõ que, na epopeia celebratória da esperança cristã que é o Livro da Revelação, vaticinava o ressurgimento consome-se, neste mundo devastado e sem transcendência, no estéril sem-sentido da repetição: “E a sina repetiu-se, / E a sina repete-se...” (*idem*: 28). A lógica iterativa deste apocalipse sem promessa encontra exemplar tradução no poema “Se ontem ainda é hoje”, de *Em Cada Dia se Morre....* Nele, a justaposição da cenografia

paralela da Primeira e da Segunda Guerras, replasmando traços expressionais pedidos de empréstimo aos *War Poets* britânicos, permite iluminar os sinuosos *corsi e ricorsi* da História e o *continuum* invariante de passado e presente.

I

O pálido eco da metralha
ainda se ouve,
e a terra de Flandres,
ensopada em sangue,
ainda guarda
a carne,
os ossos,
os corações,
os cérebros
de alguns que tombaram
– Esses são ainda o pasto
de sedosos,
de viscosos
vermes.
Pó ainda não são!

[...]

III

Porquê, então! –
se a ferida ainda não cicatrizou
e a dor ainda queima,
e Ontem ainda é Hoje...
Porquê, então,
o Homem esqueceu?! (*idem*: 24-26)

A esta perplexidade deixada sem resposta se poderá reconduzir o impasse – ético e teológico – com que se debate o espetador indignado da catástrofe. Se o “pessimismo estrutural” (Monteiro 1977: 283) deste sujeito historicamente situado o aconselha a resignar-se à improficuidade da espera (“Dizei-me: / para que esperar a vinda de amanhã / se o pranto será eterno, se o ódio será eterno?!”, *idem*: 101), nem por isso nele se extingue a crença de que “um dia / virá o anjo no cavalo branco” e “o sonho

desflorado triunfará!” (*idem*: 31). Essa utopia intermitente de uma bem-aventurança prospetiva, a ter lugar “Depois do dilúvio...” (*idem*: 32), surge, em “Insónia” e ainda na terceira das composições integradas na série intitulada “Caos”, de *Para a nossa Iniciação*, com contornos evocativos de uma verdadeira palingenesia – isto é, de radical destruição e subsequente recriação demiúrgica do mundo:²

Senhor!
que o Dilúvio venha outra vez,
a Fome, a Peste e a Guerra...
Senhor,
eu quero viver outra vez! (*idem*: 55)

Que alguém
faça tremer as montanhas
e ruir as cidades
e uma outra vida surgir!... (*idem*: 121)

Essa tabula rasa cósmica não instaura, em qualquer caso, um tempo novo de regeneração pós-apocalíptica, revertendo antes em glosa inestancável do mesmo: “Poderá a noite cair para sempre / e o pranto e a morte encherem o espaço, / que para além das estrelas / outros mundos se formarão, e neles a mesma vida recomeçará” (*idem*: 82). Como nota Maria Manuel Lisboa, no *ensaio The End of the World: Apocalypse and its aftermath in western culture*, “the term ‘post-apocalypse’ turns out to be both a misnomer and a conceptual error. What follows apocalypse ought to be either nothing or something epistemologically different but in effect almost always turns out to be merely a not-very-revised version of prior realities” (2011: 67). Esgotada a sua energia incoativa, este apocalipse nada inaugura, limitando-se a reeditar, *da capo*, “o fim e o princípio e o fim e o princípio”:

Depois da derrocada
poderão os anjos amparar os astros
que o mistério continuará
e a poesia e a vida – o regresso ao primeiro dia,
à luta incerta e viril:

o pecado e Deus renegado e aceite,
a nostalgia do futuro inatingível,
o homem suplicando e odiando, odiando...

Depois da derrocada – um eco pairando
e o primeiro dia e tudo e o sétimo dia
e o fim e mais um passo, talvez!

E a poesia na busca incerta
e a revelação que tarda e não surge
e a treva medonha e o poema que se repete
e o fim e o princípio e o fim e o princípio
e o mistério insondável pelo século dos séculos!

Que assim não seja! (Kim 2001: 181)

Em *Os Quatro Cavaleiros*, de 1943, a partitura apocalíptica, para além de tropo unitivo, converter-se-á em dispositivo de arranjo poemático. As composições que integram a coletânea, macrotextualmente agregadas em torno da designação unificante de poema, mas distribuídas por secções com títulos de expressa ressonância elegíaca (“Poema para os companheiros de ontem”, “Campo de batalha”, “Nocturno para o poeta”)³ são antecedidas de uma epígrafe de Dylan Thomas, colhida num dos seus *Twenty-Five Poems*: “And death shall have no dominion”.⁴ A colocação liminar deste verso não é surpreendente. Se, por um lado, ele sinaliza “uma mudança significativa no diálogo da poesia portuguesa com outras tradições literárias, dando lugar de destaque à tradição anglo-americana” (Martinho 2007: 146) operada pelos poetas dos *Cadernos de Poesia*⁵, à escolha de Dylan Thomas não será estranha a circunstância de o seu lirismo, excessivo e excêntrico, poder ser lido, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, como “celebração elegíaca do crepúsculo e da morte” (1979: 444). Coetânea das sequelas dramáticas da Grande Guerra, testemunha de um mundo onde vagueavam ainda os espantos dos “living dead left over from the war” (Thomas 2003: 45), a poesia de Dylan Thomas mobiliza o idioma apocalíptico, coligando-o com uma estilística da exuberância imagética e com a distensão oratória do verso. Diga-se, de passagem, que não terá sido accidental que os jovens poetas ligados ao movimento artístico de orientação

neorromântica *The New Apocalypse* tenham indigitado precisamente Dylan Thomas como sua figura tutelar.⁶ A epígrafe “Death shall have no dominion” institui um efeito deliberado de dissonância semântica. Com efeito, a promessa catafórica de ressurreição, triunfalmente anunciada no verso de Thomas – que, aliás, reproduz um passo bíblico colhido em Romanos 6:9, no qual Paulo declara que, uma vez ressuscitado Cristo, a morte não mais terá domínio sobre Ele –, é, numa lógica denegativa, desmentida pela consciência pungente da caducidade e da morte que se intromete nos poemas. A cenografia apocalíptica constitui, aliás, a isotopia subordinante dos textos que, numa derrogação concertada da euforia soteriológica da epígrafe, se encontram arrumados em séries autónomas. Todos, de modo explícito ou oblíquo, convocam “A fome, a peste, a guerra, / a morte!” (Kim 2001: 157), anunciadas pelos cavaleiros apocalípticos que culminaram no trágico *encore* que foi a Segunda Guerra Mundial. Como Wilfred Owen, em “Spring offensive”, os *War Poets* tinham já denunciado as improferíveis “superhuman inhumanities” (Owen 2014: 80) sofridas pelos soldados-mártires que, na Grande Guerra, tinham podido comprovar que “their feet had come to the end of the world” (*idem*: 78). A álgebra já familiar de uma barbárie recorrente tornava dispensável a invenção de uma nova retórica. Como sublinhou James E. Young, “the Holocaust, unlike World War I, has resulted in no new literary forms, no startling artistic breakthroughs; for all intents and purposes, it has been assimilated to many of the modernist innovations already generated by the perceived rupture in culture occasioned by the Great War” (2000: 5).⁷

Nas sequências intituladas “Poema para os companheiros de ontem” e “Campo de batalha”, a elocução é flagrantemente evocativa do *pathos* irónico dos *War Poets* ingleses. No primeiro caso, a ressematização do topos elegíaco do *ubi sunt*, em função do qual se interpelam os amigos de juventude desaparecidos em combate, permite a exploração do impacto performativo da sintaxe anafórica e interrogativa convencional e, conexamente, o desenvolvimento de uma linha de sentido antibucólica. O estilhaçamento da placidez campestre pela disrupção bélica, a convocação nostálgica de uma arcádia irremediavelmente transtornada, constituem aqui objetivos correlativos da perda de uma inocência pré-lapsária, isto é, anterior à catástrofe:

Companheiros das noites nevoentas à beira do Tamisa
onde estais agora?

– Apodrecendo a todas as chuvas e sóis,
atirados ao acaso para a rosa dos ventos,
misturados com a terra de todos os campos,
com todas as areias de todos os desertos,
com todos os gemidos e ódios e lágrimas,
com todos os sonhos desflorados?

Companheiros dos quatro pontos cardiais,
onde estais agora? (Kim 2001: 149)

Estes “companheiros dos cabos do mundo, / de mãos dadas, pelo fim do mundo!” (*idem*: 153) não são rostos sem nome, exumados do arquivo morto de uma memória musealizada. Chamam-se David, Margot, Cheng, Otto, porque, como relembra Paul Fussell citando Hemingway, em *A Farewell to Arms*, “abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the members of regiments and the dates” (*apud* Fussell 2000: 21).

Em “Campo de batalha”, estenografia concisa das atrocidades da guerra, reemergem os estilemas terminais de extração bíblica – *v.g.* a referência às sete pragas do Apocalipse no quinto poema do conjunto –, dando lugar à pintura magoada de uma terra gasta. E em “Nocturno para o poeta”, no que parece um aceno à voga neorrealista do mito de Lorca,⁸ convertido, na década de ‘40, em verdadeira senha poética geracional, é evocado o poeta granadino e a sua voz insubmissa criminosamente silenciada. “Embora”, como com certo sarcasmo lembra Jorge de Sena, “muito neo-realista tenha chorado Garcia Lorca em verso, sem nunca o realmente ter lido” (1988b: 121), os pastiches lorquianos de Tomaz Kim não se limitam ao panegírico cívico do poeta de *Romancero Gitano*, emblema epocal da luta contra as liberdades tolhidas, mas instituem-se, por meio de uma replicação desenvolvida da toada do romanceiro tradicional, em verdadeiro exercício de homenagem estilística.

3. Na sequência de abertura de *The Waste Land*, intitulada “The burial of the dead”, formulava-se, deixando-a em silêncio suspensivo, a inquietante pergunta que se

sucede a todos os fins do mundo: “What are the roots that clutch, / what branches grow / Out of this stony rubbish?” (1984: 28). Na terra sem vida de uma Europa lacerada pela guerra, por onde germinar? Idêntica perplexidade pós-apocalíptica parece ecoar na poesia de Tomaz Kim, mesmo se nela ressoa ainda a vontade insurgente de inaugurar um *Dia de Promissão*, título profético da coletânea que o poeta dará a lume em 1945.⁹ Como se a fé num apocalipse pela revelação fosse compensatoriamente substituída pela fé num apocalipse pela revolução (Leigh 2008: 14)¹⁰. Nesta Parusia possível, relida à escala antropocêntrica, caberá ao homem não aceitar o inferno do mundo e restaurar, no fim dos tempos, o céu aberto que Cristo não pôde. O que parece certo é que todo o apocalipse é uma exortação à mudança, seja ela entendida como *wishful thinking* neorrealista ou, se queira chamar-lhe, mais simplesmente, esperança:

Não importa o que virá: céu aberto ou inferno!

Mesmo que a noite pareça não ter fim
e o desespero e a raiva nos amordacem,
mesmo que nos amarrem e nos batam...

O que importa é não aceitar de mão aberta
(quando a desejaríamos cerrada e cruel)
de olhos no chão e os lábios mordidos!

[...]

Não importa o que virá: céu aberto ou inferno!

Mesmo que os bosques se tornem pedra
e os jardins amanheçam cobertos de sal
e as montanhas e os vales sejam lava escorrendo
e o sol tenha rolado pelo espaço
e tenha tombado no mar e o tenha sorvido
e os mares sejam barrancos estéreis:
apenas rocha, areia e sol...
e na terra nua apenas charcos de sangue
bebendo o luar...

Não importa o que virá: céu aberto ou inferno!

O que importa é não aceitar a visão de sempre:
as mãos ansiosas, pedindo, pedindo, pedindo...
e sempre ignoradas! (Kim 2001: 179-180)

Bibliografia:

Carlos, Luís Adriano (2002), “A geração dos Cadernos de Poesia”, in Lopes, Óscar, & Marinho, Maria de Fátima (dir.), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa: 235-268.

Carlos, Luís Adriano, & Frias, Joana Matos (2004), “A poesia é só uma ou as palavras contra o tempo”, in *Cadernos de Poesia*, Porto, Campo das Letras: VII-XV.

Eliot, T. S. (1984), *A Terra sem Vida*, trad. Maria Amélia Neto, Lisboa, Edições Ática.

Fussell, Paul (2000), *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press.

Kermode, Frank (2000), *El Sentido de un Final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa Editorial.

Kim, Tomaz (2001), *Obra Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Leigh, David, S. J. (2008), *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*, Notre Dame, University of Notre Dame.

Lisboa, Maria Manuel (2011), *The End of the World: Apocalypse and its aftermath in western culture*, Cambridge, Open Book Publishers.

Lourenço, Eduardo (1987), “Dialéctica mítica da nossa modernidade”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores: 183-200.

- Monteiro, Adolfo Casais (1977), “Tomás Kim. Para a Nossa Iniciação”, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa Editora: 281-285.
- Mourão-Ferreira, David (1980), “Tomaz Kim. Acerca da sua poesia”, in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Edições Ática: 159-166.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1979), *Consequência da Literatura e do Real na Poesia de Dylan Thomas*, Lisboa, Faculdade de Letras (dissertação de doutoramento policopiada).
- Martinho, Fernando J. B. (2007), “Pound e a poesia portuguesa contemporânea”, *Diacrítica*, n.º 21/3: 145-162.
- Owen, Wilfred (2014), *Wilfred Owen. Selected Poetry and Prose*, ed. Jennifer Breen, Nova Iorque, Routledge.
- Ramos, José Augusto M. (2002), “A literatura apocalíptica e a ideia de ordem e de fim”, *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, n.º 1: 43-53.
- Sena, Jorge de (1988), “Da virtualidade poética à sua expressão – Tomaz Kim”, in *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70: 161-169.
- (1988b), “Poesia portuguesa de vanguarda: 1915 e hoje”, in *Estudos de Literatura Portuguesa – III*, Lisboa, Edições 70: 107-123.
- Simões, João Gaspar (1976), *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, Porto, Brasília Editora.
- Simões, Manuel (1979), *García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto*, Milão, Editoriale Cisalpino-La Goliardica.
- Thomas, Dylan (2003), *The Poems of Dylan Thomas*, Nova Iorque, New Directions Publishing Company.
- Young, James E. (2000), *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press.

Paulo Alexandre Pereira é licenciado em Português/Inglês, mestre em Literatura Comparada e Doutor em Literatura. Exerce funções como professor auxiliar no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde tem lecionado várias disciplinas na área da Literatura Portuguesa e desenvolvido atividades de investigação no domínio dos Estudos Literários. É autor de *A Beleza Imortal das Catedrais. Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009) e de vários ensaios dispersos por publicações nacionais e internacionais. Integrou a equipa de investigação dos projetos *Teografias. Literatura e Religião* e *A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica*.

NOTAS

¹ O ascendente estético-doutrinário e poético de T.S. Eliot nos autores da geração dos *Cadernos de Poesia*, e particularmente em poetas como Tomaz Kim e Ruy Cinatti, ambos com formação anglo-saxónica, foi já amplamente reconhecido por, entre outros, Luís Adriano Carlos, que sustenta que estes «desempenham um papel decisivo na reorientação do campo de leitura literária para o domínio anglo-americano, com relevo para a produção de T. S. Eliot (cf., por exemplo, no nº 6, o poema ‘Improvisado com sugestões eliotianas’, de Tomaz Kim, e o repetido anúncio, na terceira série, da publicação de *The Waste Land*, em tradução do mesmo poeta)” (Carlos 2002: 240). Para além de, no âmbito da sua actividade de académico, ter prefaciado e anotado os *Ensaios de Doutrina Crítica*, de Eliot, a presença do autor de *The Hollow Men* na obra de Tomaz Kim rastreia-se logo na obra de estreia *Em Cada Dia se Morre...*. No poema intitulado “Súplica”, o vocativo “Ó cidade irreal” é nitidamente decalcado de *The Waste Land*.

² Ocupando-se da ideia de ordem e de fim na literatura apocalíptica, José Augusto Ramos observa que “as imagens omnipresentes na apocalíptica incidem frequentemente sobre o fim de uma fase ou de um ciclo histórico ou até sobre o fim do mundo. Elas são drásticas no exprimir o confronto com a desordem reinante. Os cataclismos referidos ou, mais propriamente, sugeridos são gritos de raiva e apelos de militância. Estas perspectivas globalizantes traduzem, neste meio, a urgência das expectativas e o dinamismo da combatividade bem como a radicalidade da tarefa que a pretendida utopia impõe. O fim universal é uma garantia de limpeza e purificação de toda a desordem. Este fim assim descrito não é uma catástrofe iminente que se lamenta; é, pelo contrário, o reordenamento urgente, evidente e já adveniente” (Ramos 2002: 48-49).

³ Como destacou já Jorge de Sena, a propósito da disposição dos textos em sequências nos livros de Tomaz Kim, “os poemas de cada grupo são realmente os poemas daquele grupo, e o nome dado a este só, quando prévio, chega a ser fundamental” (Sena 1988: 166).

⁴ O poema, composto em 1933, foi inicialmente publicado no *New English Weekly* e, em 1936, coligido em volume em *Twenty-Five Poems*.

⁵ Na introdução à reprodução fac-similada dos *Cadernos de Poesia*, salientam Luís Adriano Carlos e Joana Matos Frias que “o que distingue estes poetas dos seus coetâneos neo-realistas, igualmente testemunhas de uma Europa em chamas e de um País oprimido [...] é desde logo a sua atracção pelos escritores britânicos da geração de 30 congregados em torno da revista *New Verse*, inspiradora de Tomaz Kim no projecto original dos *Cadernos*” (Carlos & Frias 2004: VIII-IX).

⁶ Como, a propósito dos poetas do *The New Apocalypse* refere Joaquim Manuel Magalhães, “este movimento, que nunca constituiu um grupo organizado, surge como uma busca de acentuação de outros valores poéticos dos anos 30, dominados pela poesia social da geração de Auden. [...] Os seus poemas voltam-se para a exploração do mundo íntimo, dos mitos e de um universo imaginístico próximo da tradição gótica. Surgidos num contexto de guerra, é natural que a sua poesia reflecta a morte, a dor, a depressão que dominam os tempos, e que uma visão subjectiva e magoada do presente seja predominante [...]. A acentuação do sentimento, uma visão pessimista da História, a condição humana entendida como catástrofe, a dor face á ausência de felicidade colectiva são o tom deste neo-romantismo poético que estende a sua influência à pintura e à música do tempo e atinge várias publicações literárias de então” (Magalhães 1979: 250-251).

⁷ Como acentua Joaquim Manuel Magalhães, “A centralidade da resposta humana, transubstanciada em poema, que os poetas de 14-18 deram ao impacto do real, criou, em relação ao homólogo acontecimento de 39-45, uma expectativa enorme quanto ao que adviria para a poesia inglesa da experiência de uma nova geração face à catástrofe que estava vivendo” (1979: 409-410).

⁸ Como nota Manuel Simões, “De facto, a idade do poeta, a circunstância do seu fuzilamento ter ocorrido dois meses após o início da guerra civil e, sobretudo, a notoriedade mundial do seu génio criador, levantaram com justiça um clamor indignado, transfigurando-lhe a arte em símbolo de uma bandeira, assim se criando o que poderíamos chamar ‘o mito Lorca’ ”. (1979: 28). E acrescenta ainda que “parecem ter sido os neo-realistas os que melhor aproveitaram da leitura da sua poesia”, ressaltando, contudo, que “o que em Lorca fora descoberta estética, adesão sentimental, ardente simpatia, é agora (com o neo-realismo) a expressão da consciente aspiração dos povos à sua emancipação” (*idem*: 33-34; 36).

⁹ Para João Gaspar Simões, “quando em 1945 aparece o seu *Dia de Promissão*, poema em cinco cantos, é como se assistíssemos a um *requiescat in pace* de toda a humanidade “apodrecendo, no silêncio dos dias e das noites’ ” (1976: 386). Como certamente sintetizou Luís Adriano Carlos, “em breves palavras, esta poesia hesita entre uma euforia da solidariedade humana e um pessimismo decadentista paralisado pelos

‘estertores dum mundo que acaba’ e confinado ao murmurar solitário de ‘rimas de asco e sílabas de agonia” (2002: 242).

¹⁰ O formulação, retomada por David J. Leigh, no seu estudo sobre os paradigmas apocalípticos na ficção do século XX, foi colhida num ensaio de M. H. Abrams intitulado *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*: “Faith in an apocalypse by revelation had been replaced by faith in an apocalypse by revolution, and this now gave way to faith in an apocalypse by imagination or cognition... The mind of man confronts the old heaven and earth and possesses within itself the power... to transform them into a new heaven and a new earth, by means of a total revolution of consciousness”.

Antes de depois
(fim de mundo em *Finisterra*, de Carlos de Oliveira,
e *Beginning to End*, de Samuel Beckett)

Raquel S.

Universidade do Porto

Resumo: Partindo da problematização do conceito de *fim do mundo*, propomos a leitura de *Finisterra. Paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira, e de *Beginning to End*, de Samuel Beckett, procurando reflectir sobre a consciência da finitude.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira, Samuel Beckett, mundo, silêncio, finitude

Abstract: Questioning the concept of *end of the world*, and considering Carlos de Oliveira's *Finisterra. Paisagem e povoamento* and Samuel Beckett's *Beginning to End*, this paper aims to bring to reflection the conscience of finitude.

Keywords: : Carlos de Oliveira, Samuel Beckett, world, silence, finitude

Talvez seja melhor começar por pedir desculpa porque, provavelmente, vou ler isto muito depressa, depressa, como se o objectivo fosse chegar ao fim e não fazer o caminho. É preciso ler devagar: o sentido não está só no fim, é um castelo que se vai construindo. É melhor ler mais devagar porque é antes de chegar ao fim que o fim se revela. O fim está no princípio.

Ainda não. Primeiro pensar sobre o que é o fim do mundo. São as coisas que acabam? As coisas a acabar? Ou as coisas já acabadas, depois do seu termo? O que é exactamente o fim?

Ao pensar nesta comunicação, esbarrei sempre no depois do fim. Não sei que tempo é este, parece um tempo inabitado ou cheio dos fantasmas do sentido das coisas que aconteceram. Se tudo termina o tempo continua? O que há a seguir? O depois do fim não é uma impossibilidade de sentido, sem presença, sem acontecimento, sem ponto de vista?

Bem, voltemos ao início.

Há uns anos fiz revisão de tradução do conto “Finis”, de Frank L. Pollack, publicado pela primeira vez em 1906 na revista *The Argosy*. Eastwood e Miss Wardour esperam a subida ao céu de uma nova estrela, na torre do departamento de Física da Universidade de Columbia. Já há vinte noites que o professor faz isto, espiando pela janela a noite nova-iorquina; já há vinte anos que um cientista dizia que uma nova estrela chegaria ao céu. Uns esperam a chegada, outros esperam o fim do mundo. É o que chega: um calor imenso, gritos nas ruas, vidros que partem, trombas-d’água, nevoeiros: nasce um novo sol. Eastwood continua a tratar a rapariga por Miss, até quando correm para a cave para se protegerem do edifício que cede finalmente. O tempo vai passando, vão sobrevivendo nos escombros. Vêm pelas frinchas os sóis a desaparecer no horizonte: tudo fica mais fresco e Eastwood enche-se de esperança. Miss Wardour – chama-se Alice – quer desistir, esperar ali pela morte certa. Diz: “há mil anos que esta onda de calor se tem estado a aproximar de nós, enquanto a vida no mundo se desenrolava feliz, completamente inconsciente de que o mundo sempre esteve condenado. E agora é o fim da existência” (2011: 19). Os sóis vão nascer outra vez. Vão morrer. “É o fim, Alice” (21), diz ele, cruzando enfim a distância até chegar ao nome próprio dela. O mundo acaba: “flamejava a última aurora que os olhos humanos alguma vez veriam” (*ibidem*). E o conto também termina, assim.

O conto acaba quando o homem acaba. Não que a destruição de Nova Iorque, do mundo, não demore – demora um dia e duas noites –, mas o corte abrupto, final, só se faz quando o último humano desaparece, ao ver nascer no horizonte o novo Sol. Os olhos

– as bocas – dos humanos morrem, e ficamos num silêncio imenso. Como se mergulhássemos no sem-discurso, sem-palavras.

Como falamos deste final? Conseguimos falar dos fogos, da catástrofe, mas como falamos do a seguir, do mundo já acabado? Parece ser um nada completo, rotundo, sem humanos, sem interpretação, sem leitura, sem som, sem fúria. Sem sentido nenhum, sem olhos que povoem, sem perspectiva, sem acontecimento, sem tempo. Nada.

Segundo a lógica, *nada* não é “uma expressão referencial” (Blackburn 2003: 293), mas sim um “quantificador” (*ibidem*) que nega o predicado. *Nada existe* é, portanto, a negação do predicado *existe*. Será este depois uma negação, a não existência do que existe agora?

Construímos, em anos e anos de história, uma ideia de que o fim é um começar de novo, uma espécie de purga do que está errado, que traria mundos novos e renascimento. E se, em vez disso, tudo terminar num fim final, num silêncio imenso? E se tudo o que existe deixar de existir? Se ficar só o lugar do que já lá esteve (se é que isso *fica*)?

Parece não haver “olhos” (com muitas aspas), “perspectiva” (aspas de novo) que vejam o que sobra. Se nada subsiste, se nem há o lugar do que esteve – o que até parece uma impossibilidade lógica –, não há discurso possível.

Para pensar o depois do fim do mundo, precisamos de uma entidade, de um ponto de vista. Sentimos falta do Deus que Nietzsche matou: ele poderia documentar este vazio. Talvez o anjo da História possa ajudar-nos. Walter Benjamin fala de um quadro de Klee que representa um anjo a afastar-se de alguma coisa que olha, de olhos esbugalhados e asas abertas:

[O anjo da História] Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. (2008: 13-14)

O anjo da História é aqui instrumento para pensar a impossibilidade de discurso sobre o depois, sobre o mundo já acabado. Continuará eternamente projectado para

trás, no vácuo, a ver sempre a mesma paisagem? Que veria ele? Ruínas todas sobrepostas, vazias de sentido? Um tempo indistinguível e contínuo? Ou continuaria a ser projectado para trás, a ver pilhas de cinza sobre cinza – isto, se o mundo acabasse pelo fogo. E se só desaparecer a vida, mas continuar tudo o que os homens construíram, tudo cheio dos restos, de livros e letras que podem finalmente ser simplesmente objectos? Ou simplesmente se nada existir – um buraco?

Mas se o anjo da História vê, isto não é um mundo, outra vez?

Voltar ao início: o fim do mundo tem de se referir à História? Qual é a sua dimensão: a extinção dos humanos? Dos humanos e dos animais? Da Terra, enquanto planeta? O desaparecimento de um lugar, como uma aldeia submersa por causa da construção de uma barragem? A nossa própria morte é um fim do mundo?

Sendo o mundo o que for, o seu fim chega enquanto ele ainda existe, o fim intercepta o seu acontecer, habita ainda o tempo do mundo, antes do depois. Ou seja, o mundo começa a acabar em si mesmo. Deixa de continuar. Em “Finis”, já havia milhares de anos que o calor imenso de uma estrela se dirigia para nós, ainda que nós não soubéssemos quando chegaria ou se chegaria. O fim está aqui. O fim está no princípio. Espera, ainda não.

Existe, desde 1947, um Relógio para o Juízo Final, lançado pelo *Bulletin of the Atomic Scientists*, que conta quantos minutos faltam para a muito simbólica meia-noite – ou seja, o apocalipse por catástrofe nuclear ou ecológica –, avaliando não só as ameaças potenciais como o comportamento dos líderes mundiais perante elas. Neste momento, faltam três minutos. O acabar está já a acontecer: mudanças climáticas, energias nucleares, etc. Estamos à espera, não seremos surpreendidos.

Mas se é um relógio, não voltaremos à alvorada outra vez?

Outro início: o que é um mundo? Procurei a resposta num dicionário de filosofia. Ora, o mundo é ou foi “o conjunto dos seres existentes considerados na sua unidade e totalidade” (Freitas 1991: 1031). Na Grécia Antiga, era uma “ordem que preside a um conjunto de elementos ou seres” (1032). Depois *universas rerum*, “conjunto de todas as coisas” (*ibidem*). Platão separou-o em inteligível e sensível; na Bíblia, foi considerado “transitório por essência” (1034); Kant mostra que não podemos experienciá-lo na sua totalidade, porque a experiência é sempre subjectiva. Para Heidegger, “toda a apreensão

de sentido [...] pressupõe um Mundo como horizonte de inter-relações previamente dado” (1036). A definição termina assim: “Ultimamente, o mundo é sempre o mundo do homem, o espaço físico e ideal onde decorre a sua vida, articulada com um sentido que [...] ele é chamado a iluminar e a transcrever na sua própria vida” (*ibidem*). Resumindo: um dicionário de filosofia confunde, claro, mas faz uma espécie de História rápida do conceito, que mostra que, ao longo dos anos, o conceito de mundo vai estando cada vez mais ligado ao homem, à sua percepção, à sua – passe a redundância – mundividência. É o lugar-tempo-condição-etc.-etc. em que vivo. Se acabar, eu não continuo. Pensar o fim do mundo aguça a consciência da finitude. O mundo acaba e eu morro.

Duas leituras para o fim do mundo. Primeiro: *Finisterra. Paisagem e povoamento*, último romance de Carlos de Oliveira.

Uma família vive numa casa feita e refeita de geração em geração. Parece que espera, sem esperança nenhuma, o seu fim, o fim do seu mundo: a casa, o terreno, a paisagem. Tentam obsessivamente captar a paisagem pela pirogravura, pelo desenho, pela fotografia, construindo maquetas. Registrar, fixar, representar. O jogo entre o que existe e o que se vê. Entre o que foi um dia e o que é hoje. E depois não vai ser.

As ameaças – apocalipses em potência – pairam sobre a casa: peregrinos-camponeses de cabeças a arder, só mãos e fome; dívidas, execuções fiscais; o salitre; o nevoeiro; “[a]s trovoadas [que] não param” (2003: 23); as gisandras, plantas-fungo que não existem na biologia fora do romance; o envelhecimento. E ainda “as dunas prontas a mover-se” (20). No interior, a mesmidade dos gestos, repetidos até ao impossível; “No exterior, a partir das paredes, há dois palmos de atmosfera lúcida, quase luminosa (intensifica-se pouco a pouco): halo a envolver a casa, a protegê-la (?) misteriosamente. Para lá do halo, o ar é escuro, peso que se move e revolve com lentidão. A ameaça a aproximar-se.” (10).

Que névoa é esta, de que a casa se defende luzindo? Talvez uma névoa que tornasse a casa mole como papelão humedecido. Parece que a natureza vai engolir a casa inteira: “Não tarda muito, há-de juntar-se à névoa um segundo perigo, também obsessivo: a lama das gisandras percutindo os alicerces todo o inverno” (*idem*: 30). Planta estranha, a sua “goma borbulhante espraia-se contra os muros, as paredes da casa, digere insectos, areia, folhas [...]. De ano para ano, as espécies rareiam ou

desaparecem: o jardim pressente a vegetação uniforme e degenerada” (*ibidem*). Talvez a casa desapareça pela extravagância da biologia.

O pai dá-nos uma pista: “O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo” (25). O povoamento do deserto foi ilícito: os pioneiros tomaram para si aquele pedaço de terra. O fim está no princípio. A família tem culpa. Um tio tenta ainda a esperança de produzir porcelana, procura a fórmula alquímica que os livrará das dívidas. Vê na paisagem a salvação; por outro lado, o homem e a mulher vigiam o horizonte alternadamente. “[G]estos de um ritual perto do fim” (20). Estão a acabar. O tempo do romance é o antes do fim, como uma seta que aponta para um buraco onde só há nada. Aliás, nada há, para respeitar a lógica.

Paira sobre a casa uma ameaça sem nome, reina sobre todas as outras: a ameaça da sua destruição. O fim virá, pela biologia, pela física, pela metafísica – como for. A família espera e faz o registo do que vê, daquela paisagem. É um balanço, uma relação do que existe agora e vai desaparecer para sempre. “Fazer contas e errá-las: a soma que se chama alma” (35).

Os relógios foram levados: não é em minutos que se mede este tempo, a espera, “o trabalho inalterável do caruncho”, diria Raul Brandão (1903: 497). As medidas do tempo são a noite e o dia, e as transições: madrugada (quando a mulher vai procurar a cruz de vidro que perdeu nas dunas) e pôr-do-sol (a noite a instalar-se). O tempo torna-se indiferenciado. Não tem medida.

Antes de acabar: é aí que estamos. O fim da família (a mãe sente que “a criança nasceu para [a] destruir” (2003: 107)) e da propriedade: do mundo dos pioneiros que ocuparam o deserto. A natureza – ou os peregrinos, que talvez sejam as mãos da natureza – toma o seu lugar de volta, tomará conta, sem dúvida. Parece engolir a casa pelas gisandras, pela humidade, pela paisagem. Demora séculos, mas caminha. Como uma ameaça lentíssima.

Lemos que “entretanto, o silêncio cresce: ou melhor, deixa de vibrar” (*idem*: 101). Caminha. Um dia o silêncio tombará sobre aquele mundo, sobre aquela casa-fortaleza. Mas não é uma negação do que existe, do som, das palavras, do barulho da vida que ainda resta. É um silêncio que já está a chegar, devagar, tem densidade e substância.

Em *Finisterra*, o fim do mundo ressoa, vai acontecendo, dura o tempo que o silêncio demora a ser restituído à paisagem. Sabendo do fim, toda a família escreve, lê, desenha, etc. Como se tentasse registrar o mundo, sustê-lo assim, prendê-lo a uma existência qualquer, mesmo que seja uma representação. A família ocupa o tempo até que o silêncio, o escuro chegue, o halo desapareça e o campo magnético que protege a casa, e o mundo por fim acabe. Este mundo que termina parece ser o alcance de um golpe de vista. A casa, a paisagem, a família. Tudo vai terminando.

Segunda leitura, outra vez a morte como fim de mundo: *Beginning to End*, peça de teatro composta por Samuel Beckett e pelo actor Jack Macgowran, a partir de excertos de várias obras do escritor irlandês.¹

Um homem diz-nos que vai morrer: tem a certeza, já não dura muito. Não há muito tempo até ao seu fim do mundo. Até ao fim do seu mundo. Fala. Contar histórias e mais histórias, confundi-las, abandoná-las antes que o fim chegue. É o caminho, faz-se caminhando.

Histórias, anos e anos de histórias, até me chegar esta necessidade, que alguém esteja comigo, qualquer um, um estranho, com quem falar, imaginar que ele me ouve, anos disto, e então, agora, alguém que... me conheça, dos velhos tempos, qualquer um, esteja comigo, imaginar que ele me ouve, o que eu sou, agora. (1976: 255, trad. minha)²

Faz falta um ouvido, mesmo que não exista. A ideia de um ouvido. Ouvir o que se conta: o som do interior, tornar as histórias uma onda sonora. Barulho contra o silêncio. Registrar, fazer o balanço para ninguém – o homem está sozinho. Deixar um rastro, como os desenhos, as pirogravuras, as maquetas da família de *Finisterra*. Deixar um trilho, sinal do caminho feito. Antes de desaparecer, faz-se um somatório: aquele cálculo que se chama alma, como escrevia Carlos de Oliveira.

O homem conta histórias e interrompe-as. O pai a dizer-lhe que ele é um falhanço. Comunicar com a mãe por pancadas na cabeça. A mãe a acenar na varanda. Um cavalo completamente branco a aparecer e desaparecer, fugaz e impossível, tão puro e claro, tão nítido. Nunca ter amado nada na vida. Memórias dentro de memórias, cruzamentos, considerações, digressões dentro do que foi constante e inconstante na vida: o amor pelo branco, o ódio por tudo o que voa. Um dia em que caiu e ficou muito tempo no chão

a olhar para o céu. O olhar cheio de ódio de um homem que lhe metia medo. Agora parece-se com ele.

Chupar pedras à beira mar. O homem descreve esquemas complexos de transferência entre os bolsos e a boca para garantir que não chupava duas vezes a mesma pedra. Esta descrição é exaustiva, complexa, como a distribuição pelos bolsos. Até que, ao fim de muito tempo de explicação, admite: “no fundo, [...] também me era igual ao litro chupar uma pedra diferente de cada vez ou sempre a mesma, fosse pelos séculos dos séculos. Porque ao fim e ao cabo elas tinham todas exactamente o mesmo gosto” (1970: 105-106). Guardou só uma. Perdeu-a, ou deitou-a fora, ou engoliu-a.

Histórias. A forma presente do que se viveu. Tudo indistinguível, no fundo viver é passar o tempo entre pedras com o mesmo sabor. Estilhaços de histórias, memórias, sensações. Imagens na retina: como uma colecção de momentos a que atribuímos o sentido de percurso. Parece que viver é ocupar o tempo entre nascer e morrer. O homem diz: “morrer é uma coisa tão longa e cansativa, sempre achei” (1917: 42, trad. minha).³ Corrigindo: viver é ir morrendo, cumprir a tarefa da finitude.

Pelo caminho colecionamos memórias que se tornam histórias, só palavras, sem corpo, irremediavelmente longe do que lhes deu origem. E com o tempo crescem as dúvidas. O que aconteceu afinal? As recordações ficam cheias de perguntas, a reconstrução é impossível: as palavras e as coisas estão longe, mas as palavras são o que temos. O homem fala:

Oh também eu terminarei e serei como quando ainda não era, tudo acabado em vez de por vir, isso faz-me feliz, frequentemente o meu murmúrio fraqueja e morre e eu choro de felicidade enquanto vou indo e por amor a esta velha terra que me tem levado tanto tempo e cuja complacência será minha em breve. Eu estarei logo abaixo da superfície, primeiro inteiro, depois em partes e levado pela terra e talvez no fim através de um penhasco até ao mar [...]. Uma tonelada de vermes por hectare, isso é um pensamento maravilhoso. (*idem*: 44, trad. minha)⁴

Quando começou a falar, o homem dizia: “Sim, finalmente vou ser natural” (1993: 8). Há reconciliação no fim, como se voltássemos a ser absorvidos, orgânicos. Como a casa de *Finisterra*, perdoada depois dos séculos pela paisagem, engolida. Assimilação pela terra.

Talvez este personagem nem queira contar a história, só falar. O registo confronta-se com a sua impossibilidade, o tempo foge, a vida foge, a memória não abarca tudo, as palavras ficam longe do que referem. O tempo da fala não é o tempo do acontecimento, ele tem medo de saltar milhares, centenas de dias. Quantas experiências se perdem no cálculo, como se não as tivéssemos vivido? Diz que poderia ter vivido toda a vida numa sala com um relógio, só a ouvir o pêndulo: só a ver o tempo acontecer.

Com tanta vida ida do conhecimento como saber quando tudo começou, todas as variantes das coisas que, uma por uma, se seguiram umas às outras com o seu insípido veneno, toda a vida, até sucumbir. Então de alguma forma até as coisas antigas são de cada vez primeiras, nenhuma das respirações a mesma, tudo a acontecer uma vez e outra vez e tudo uma vez e nunca mais. [...] Acabado, acabado, há um lugar terno no meu coração para tudo o que acabou, não, pelo estar acabado, adoro a palavra, as palavras têm sido os meus únicos amores, não muitas. (1971: 46-47, trad. minha)⁵

O tempo ainda não é dele, não está acabado, porque ainda corre. Só depois do fim do mundo o sentido é completo, mas aí já não há instrumentos, palavras. Só a morte pode terminar a tarefa, da mesma forma que só quando se deita as pedras fora termina a dúvida sobre elas. É preciso chegar ao momento a seguir para ter luz sobre o que passou:

Então não será como agora, [...] mas um tempo longo inquebrado sem antes nem depois, claro ou escuro, de ou para ou em, a velha sabedoria do quando e onde desaparecida, e do quê, mas ainda tipos de coisas, todas de uma vez, todas a ir, até nada, nunca houve nada, nunca pode haver, vida e morte são nada, esse tipo de coisa, só uma voz que sonha e permanece monótona por aí, isto é alguma coisa, a voz que um dia esteve na tua boca. (*idem*: 47, tradução minha)⁶

Só sobra do que vivemos um eco ténue. Talvez o silêncio que cai sobre o mundo no seu fim seja, como diria Lévinas, um silêncio “sussurrante” (2013: 53), o mesmo do “vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – o há” (54). Um silêncio cheio de sentidos, que se relaciona com o tempo antes de nós. Um sentido que paira, monótono, como um som sem fonte.

Histórias: o homem nunca chegou ao fim de nenhuma, “tudo sempre continuou para sempre” (1976: 254, trad. minha).⁷

As carrancas da terça, os resmungos da quarta, as pragas da quinta, os uivos da sexta, os rressonares do sábado, os bocejos do domingo, os carpidos da segunda, os carpidos da segunda. [...] E a pobre velha piolhenta terra, a minha terra, e a terra do meu pai e da minha mãe, e do pai do meu pai e da mãe da minha mãe, e da mãe do meu pai e do pai da minha mãe, e do pai da mãe do meu pai e da mãe do pai da minha mãe, e do pai do pai da minha mãe e da mãe do pai do meu pai, e da mãe do pai da minha mãe, e do pai da mãe do meu pai, e da mãe do pai do meu pai, e do pai da mãe da minha mãe, e do pai do pai do meu pai, e da mãe da mãe da minha mãe, e dos pais e mães das outras pessoas [...]. Um excremento. Os açafões e os larícios que ficam verdes todos os anos uma semana antes dos outros e os pastos vermelhos com a placenta não comida das ovelhas e os longos dias de Verão e o feno recém-cortado e o pombo-bravo de manhã e o cuco de tarde e o codornizão à noitinha e as vespas na geleia e o cheiro da giesta e o ar da giesta e as maçãs a cair e as crianças a andar nas folhas mortas e o larício que vira castanho uma semana antes dos outros e as castanhas a cair e os ventos uivantes e o mar a quebrar no molhe e os primeiros fogos e os cascos no caminho e o carteiro tísico a assobiar *As Rosas Florescem na Picardia* e o candeeiro de petróleo standard e, é claro, a neve e, escusado será dizer, a sarivada e, louvada seja, a lama gelada e de quatro em quatro anos o ruir de Fevereiro e em Abril águas mil e os açafões e depois todo o estuporado circo a recomerçar de novo. Um monte de merda. E se eu pudesse recomerçar tudo de novo, sabendo o que sei hoje, o resultado seria igual. [...] E se eu pudesse recomerçar cem vezes, sabendo de cada vez um pouco mais do que o que sabia na vez anterior, o resultado seria ainda e sempre igual, e a centésima vida seria como a primeira, e as cem vidas como uma só. Uma diarreia de gato. (2005: 53-54)

Tudo redonda e repete. Quantos fins de mundo antes de nós? Tudo perde o valor, porque é repetido até o seu valor se perder e ficar só o desbotado da cor que teve um dia. O fim de tudo já está no seu início: como se morrêssemos de repetição, de desgaste. “O fim está no princípio e, ainda assim, continuamos” (1958: 126, trad. minha),⁸ diz o homem, mais uma dessas personagens de Beckett a caminhar para a morte, a acabar desde que começam. Só há uma respiração gloriosa, um vislumbre, um segundo, e logo começam a morrer: “Elas parem montadas em campas, a luz brilha um instante, e então volta a ser noite” (1955: 83, trad. minha).⁹ Meia-noite e acabamos. Só temos um segundo de vida imensa, e que começamos logo a gastar na repetição.

Antes do silêncio o homem fala. Porque o silêncio é imenso, inominável,

cheio de murmúrios, não sei, são palavras, nunca mais vou acordar, são palavras, é o que há, [...] haverá silêncio, por uns instantes, alguns instantes, ou será o meu, aquele que dura, que não durou, que continua a durar, serei eu, tem de se continuar, portanto vou continuar, [...] tenho de continuar, não posso continuar, vou continuar. (2002: 189)

Agarra-se às palavras, que é o que tem. No fim elas também vão embora.

O homem imagina o dia: “Estou tão curvado e só vejo os meus pés, se abro os meus olhos, e no meio das pernas, um pequeno trilho de pó negro. Digo a mim mesmo que a terra se extinguiu, ainda que nunca a tenha visto acesa” (1958: 132, trad. minha).¹⁰ Fazer registo. Contar a história. Pirogravura, desenhos. Antes de acabar, dar sentido, reler: talvez seja isso. O fim do mundo aponta a finitude e põe-nos em confronto conosco: como a casa de *Finisterra*, quando se fecham as janelas, se transforma numa câmara escura. Um lugar de revelação. O mundo está a acabar. É perante nós que ficamos.

Antes de ir, devagar, o homem diz: “Momentos para nada, agora como sempre, o tempo nunca foi e o tempo foi, cálculo fechado e história acabada. [...] Bem. Aqui estamos. Aqui estou. Já chega” (*idem*: 133, trad. minha).¹¹

E vai embora.

Bibliografia

Beckett, Samuel (1955), *Waiting for Godot*, in *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber: 7-88.

-- (1958) *Endgame*, *ibidem*: 89-134.

-- (1970), *Molloy*, tradução de Rui Guedes da Silva, Lisboa, Editorial Presença.

-- (1971), “From an abandoned work”, in *Breath and other shorts*, Londres, Faber and Faber: 37-48.

-- (1976), *Embers*, in *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber: 251-264.

-- (2002), *O Inominável*, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2003), *Malone Está a Morrer*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

-- (2005), *Watt*, tradução de Manuel Resende, Lisboa, Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter (2008), *O Anjo da História*, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Blackburn, Simon (1997), “Nada”, *Dicionário de Filosofia*, tradução de AA.VV., Lisboa, Gradiva:293.

Brandão, Raul (1903), *A Farsa*, in *Obras Completas de Raul Brandão*, Tomo I, s/l, RBA Coleccionables e Círculo de Leitores: 385-538.

Freitas, Manuel de Costa (1991), in AA. VV., *Logos – Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Tomo 3, Lisboa/São Paulo, Verbo: 1031-1037.

Lévinas, Emmanuel (2013), *Ética e Infinito*, tradução de João Gama, Lisboa, Edições 70.

Oliveira, Carlos de (2003), *Finisterra*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pollack, Frank L. (2011), “Finis”, in *Contos Imaginários*, tradução de Virgínia Rocha, Porto, Rosto Editor: 3-21.

Raquel S. nasceu em 1986 e viveu em Monção até aos dezassete anos. Em 2008 licenciou-se em Filosofia, no ramo de Estética e Artes, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto onde obteve, em 2010, o grau de mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes, apresentando a dissertação *Distância: Lendo Aracne, de António Franco Alexandre*. Trabalhou como assistente editorial. Desde 2012, tem vindo a desenvolver trabalho como dramaturga e dramaturgista, em companhias como o Teatro Universitário do Porto, As Boas Raparigas... e ACE – Teatro do Bolhão.

NOTAS

¹ A dramaturgia colige excertos de várias obras (principalmente romances) de Samuel Beckett. Optei por usar como fonte das citações os livros coligidos e não a peça *Beginning to End*, cuja edição é extremamente rara e muito difícil de encontrar. Para esta recolha parti do registo em vídeo do espectáculo, levado a cena em 1966 e transmitido pela RTÉ Radio and Television em Abril de 2006, nas comemorações do centenário de nascimento de Samuel Beckett.

² “Stories, years and years of stories, till the need came on me, for someone, to be with me, anyone, a stranger, to talk to, imagine he hears me, years of that, and then, now, for someone who... knew me, in the old days, anyone, to be with me, imagine he hears me, what I am, now.”

³ “dying is such a long tiresome business I always found”

⁴ “Oh I too shall cease and be as when I was not yet, only all over instead of all in store, that makes me happy, often now my murmur falters and dies and I weep for happiness as I go along and for love of this old earth that has carried me so long and whose uncomplainingness will soon be mine. Just under the surface I shall be, all together at first, then separate and drift, through all the earth and perhaps in the end through a cliff into the sea [...]. A ton of worms in an acre, that is a wonderful thought.”

⁵ “With so much life gone from knowledge how know when all began, all the variants of the one that one by one their venom staling follow upon one another, all life long, till you succumb. So in some way even olden things each time are first things, no two breaths the same, all a going over and over and all once and never more. [...] Over, over, there is a soft place in my heart for all that is over, no, for the being over, I love the word, words have been my only loves, not many.”

⁶ “Then it will not be as now, [...] but a long unbroken time without before or after, light or dark, from or towards or at, the old half knowledge of when and where gone, and of what, but kinds of things still, all at once, all going, until nothing, there was never anything, never can be, life and death all nothing, that kind

of thing, only a voice dreaming and droning on all around, that is something, the voice that once was in your mouth.“

⁷ “everything always went on forever.”

⁸ “The end is in the beginning and yet you go on.”

⁹ “They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it’s night once more.”

¹⁰ “I’m so bowed and I only see my feet, if I open my eyes, and between my legs, a little trail of black dust. I say to myself that the earth is extinguished, though I never saw it lit”.

¹¹ “Moments for nothing, now as always, time was never and time was, reckoning closed and story ended. [...] Well. There we are. There I am. That’s enough.”

Libretos



Instituto de Literatura
Comparada Margarida Losa

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

ISBN 978-989-99375-1-2