

Materiais para a Salvação do Mundo 5

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS
MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 5
Janeiro de 2023

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
FÁTIMA OUTEIRINHO, JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

ORGANIZADOR DO LIBRETO Nº 32

PEDRO EIRAS

AUTORES

FÁTIMA OUTEIRINHO, JOSÉ EDUARDO REIS, MATHILDE FERREIRA NEVES, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

MAESTRO DEL DADO, *ENEAS FUGGE DA TROIA CON ANCHISE SULLE SPALLE ED ASCANIO*

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-53476-5-0 DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53476-5-0/lib32>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores.
O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2023

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



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Materiais para a Salvação do Mundo 5

Org. Pedro Eiras

Libretos

Nota de abertura

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

Se a História humana regista tantas formas de destruição e esquecimento, se o fim é uma ameaça insistente e plural, de que modo(s), pelo contrário, se pode salvar o mundo? Que palavras, gestos e acções permitem enfrentar a catástrofe e o aniquilamento? Como podem as artes inventar modelos de resistência, resgatar memórias, inaugurar um novo universo? E, finalmente: por que razão deve o mundo ser salvo? Para responder, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde Novembro de 2020 (em plena segunda vaga da pandemia de Covid-19), os *Seminários da Salvação do Mundo*, realizados *on-line* e transmitidos pelo *youtube*. Os libretos *Materiais para a Salvação do Mundo* publicam textos resultantes desses seminários abertos, ou afins.

Neste volume, Fátima Outeirinho revisita o universo da literatura de viagens, de que é especialista, considerando os modos como o viajante dialoga com o Outro, as comunidades, os imaginários locais e transnacionais, e mostrando, pela leitura de obras de Olivier Rolin, que habitar o mundo é uma tarefa ética e um dever de memória, mesmo - ou sobretudo - quando a memória é dolorosa; José Eduardo Reis aproxima as linguagens da física e do zen, do romance e da escultura, da poesia e do activismo, para contrapor à inevitável entropia uma concepção de ordem, uma possibilidade de “salvação geral do ser” através da consciência, e lê nas obras de Homero, Ferreira de Castro e Ana Luísa Amaral, uma resposta da arte ao horror, uma procura da paz em tempos de guerra; por fim, Mathilde Ferreira Neves cruza escrita autobiográfica, uma interpretação da curta-metragem de Marguerite Duras *Les Mains négatives* e a observação da arte rupestre, expondo como, contra a doença, a violência e a injustiça política, pinturas pré-históricas ou filmes ensinam uma arte da resistência, agora e sempre, “com um fulgor que advém de sobrevivências milenares”.

Pedro Eiras

Literatura de viagens e salvação do mundo: derivas reflexivas a partir de um desafio¹

Fátima Outeirinho*

Universidade do Porto / ILC

Resumo: Este artigo pretende debruçar-se sobre um objeto textual de enorme plasticidade que se caracteriza por uma atenção particular ao mundo, quase sempre explorando uma relação próxima com um tempo coevo e do quotidiano, podendo albergar uma reflexão social, política e ética e acionando dinâmicas relacionais (transformadoras do mundo?) através de uma possível ação sobre o leitor.

Palavras-chave: Literatura de viagens, Olivier Rolin, questões éticas

Abstract: This article aims to focus on a textual object of enormous plasticity that is characterized by particular attention to the world, almost always exploring a close relationship with a contemporary and everyday time, being able to shelter a social, political and ethical reflection and triggering relational dynamics (world transformers?) through a possible action on the reader.

Keywords: Travel writing, Olivier Rolin, ethical issues

Em lição inaugural de novembro de 2006, no Collège de France, intitulada “Para que serve a literatura?”, Antoine Compagnon lembrava que a literatura “permite aceder a uma experiência sensível e a um conhecimento moral que seria difícil, e até mesmo impossível, adquirir nos tratados dos filósofos. Ela contribui, portanto, de forma insubstituível para a ética prática assim como para a ética especulativa” (2010: 44). Mais adiante, acrescentava: “A literatura desconcerta, incomoda, confunde,

desorienta mais do que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico, porque apela às emoções e à empatia” (*idem*: 47). Ainda em entrevista de 2021 e no quadro de um *dossier* especial em torno de como a literatura pode mudar as nossas vidas - “Comment la littérature peut changer nos vies”-, da revista *Sciences Humaines*, Compagnon avançava um pouco mais sobre esta ação da literatura, dizendo que a literatura é tanto mais perturbadora quanto não propõe solução, sentido definido ou manual para a vida (2021: 17), visando, com tal tomada de posição, não apenas o reconhecimento da sua importância, mas também uma promoção da leitura literária. No mesmo *dossier*, Catherine Halpern (2021) lembrava, por sua vez, as propostas teóricas de Martha Nussbaum, sublinhando o contributo da literatura no campo da filosofia moral, fora de um propósito de edificação, porém possibilitando uma afinação da nossa experiência. De resto, o seu depoimento pretendia responder à questão: a literatura torna-nos melhores?

Vêm estes apontamentos a propósito do repto lançado para participar na *Salvação do Mundo*.² Eles servem-me para me ajudar a pensar algumas manifestações de um objeto que se caracteriza por uma particular atenção ao mundo, um objeto textual proteiforme, de complexa definição nos seus contornos, mas comumente denominado de literatura de viagens, designação não raramente geradora de equívocos. Refiro-me, então, a toda uma produção narrativa marcada por um hibridismo genológico, produção que vai para além da exploração da viagem como tema, pois resulta de viagens acontecidas a alimentar toda uma *démarche* criativa assente em processos experienciais vividos por um eu que, a nível intratextual, maioritariamente se apresenta sob a figura de um narrador-viajante, assumindo um discurso de primeira pessoa, figura tacitamente considerada no plano da receção como portadora de traços isomórficos relativamente ao autor empírico da obra.

Há que notar que não estou a considerar obras situadas numa época preocupada com o achamento de novas terras a cartografar e um alargamento de saberes a registar e divulgar. As narrativas de viagem que aqui me importam são aquelas que surgem da adesão cada vez mais alargada a uma prática cultural da viagem, e que o século XIX conhecerá já de modo intenso, narrativas procuradas por uma camada leitora que nelas espera encontrar instrução e entretenimento, expectativas estas de que os autores têm plena consciência e que procurarão não defraudar, elegendo como fins a atingir uma ação formativa e lúdica na construção dos relatos.³

De algum modo, uma dimensão de utilidade atravessa, quer ao nível da produção quer ao nível da receção, esta literatura que acaba por conhecer um fenómeno mediático não negligenciável pela sua disseminação periodística, suporte afinal de uma dinâmica de oferta e de procura, inscrita numa cultura do ócio em desenvolvimento e que potencia o contacto com outras culturas, levando o leitor a sair, mesmo que mais ou menos confortavelmente sentado na sua poltrona, do seu espaço de pertença para fazer a experiência da relação com o Outro estrangeiro, ainda que de forma mediada.

Gostaria de lembrar também aqui que, integrando o modo narrativo, a escrita de viagens partilha com o romance uma liberdade genológica, uma plasticidade tal que resulta com frequência num hibridismo de géneros, a que acima aludi, e que pode resultar na articulação-cruzamento, numa mesma obra, de uma escrita cronística, com uma escrita diarística e/ou memorialista, para tão somente dar conta de algumas possibilidades criativas de que a literatura de viagens se pode revestir. Observe-se, porém, que a sua pluralidade de rostos não impede a constituição de um código literário, genológico, que o leitor aciona, permitindo identificar todo um conjunto de traços e autorizando a sua integração numa família literária mais alargada, constituída por narrativas de viagem.

Se, como lembra Sofia Araújo, “Com o romance, é a odisseia do quotidiano que toma o palco” (2016: 28), a narrativa de viagem, com maior ou menor dose de aventura e peripécias que vão acontecendo no fio do tempo, com o desfilar dos dias, dará também ela conta, como tantas vezes o romance, de uma relação próxima com um tempo coevo e do quotidiano, espaço de abertura para uma reflexão social, política e ética. Sucede ainda que a escrita de viagens explora um pacto de referencialidade que permite atentar, de um modo mais evidente, em realidades extraliterárias com as quais o leitor se confronta, e podendo acolher toda uma diversidade temática considerável.

A importância da figura do narrador-viajante surge como eixo em torno do qual tudo gira. Esteja ele mais na zona de luz que cobre a cena ou mais na zona de sombra, é a partir da sua experiência de deslocação que tudo o resto vai ser agenciado na narrativa. Atento a uma geografia física, mas também a uma geografia humana, este ser em deslocação, contudo, não faz sempre ouvir a sua voz ou as suas próprias histórias. Com efeito, por vezes, acolhe outras vozes, conduzindo à exploração de uma dinâmica polifónica, abrindo espaço para narrativas mais ou menos breves protagonizadas por figuras humanas com as quais se cruza, dando a ver histórias de outros, trabalhando realidades vivenciais que não lhe pertencem, mas de que ele se faz eco e dá testemunho, tais ocorrências acentuando-se, de forma particular, numa literatura de viagens surgida na aproximação ao século XXI ou publicada no século XXI. E lembro aqui, por exemplo, obras tão diversas como *Na Patagónia* de Bruce Chatwin, *Baía dos Tigres* de Pedro Rosa Mendes, *Viagem a Tralala* de Wladimir Kamíner, “*Exterminem todas as bestas*” e *Terra Nullius* de Sven Linqvist ou *Caderno Afeção* e *Vai, Brasil* de Alexandra Lucas Coelho.

Se considerarmos ainda o facto de explorar diferentes camadas de imaginário, um imaginário local, ligado à comunidade nacional do autor, mas também um imaginário transnacional que faz parte de uma cultura partilhada por várias comunidades, a escrita de viagens tem condições para pensar o que a rodeia muito para além de um espaço nacional e cultural de pertença, condições ainda para uma abertura ao mundo, tornando-se espaço por excelência da relação e, portanto, continente potencialmente aberto ao acolhimento do estar em relação e do pôr em relação.

Escrita tantas vezes pensada como superficial ou mesmo menorizada, não apenas pela instância de recepção, instância crítica e instância leitora, como ainda pela própria instância autoral – e lembremos a relutância de alguns escritores em colocar no mesmo patamar criativo a sua produção em torno de viagens⁴ ou a rejeição da denominação de escritor-viajante⁵ –, certo é que, por essa sua vocação de deslocação pelo mundo e atenção a um real observado, a literatura de viagens parece estar apta a identificar e reconhecer problemas e desafios que se colocam à Humanidade.

A título de exemplo, lembro os depoimentos de alguns escritores quando questionados pela revista *Granta* em número de 2017, sobre a possível morte da escrita de viagens. Por essa ocasião, caminhos novos para essa escrita foram apontados numa atenção aos que buscam asilo, aos migrantes, aos exilados. Assim, a australiana Alexis Wright dá conta de um novo foco de atenção e preocupação com consequências para a escrita de viagens: se alguns falam do seu próprio lugar, no mundo de hoje muitos existem sem lugar a que chamar seu (2017: 93). Para Wright, um imperativo ético ergue-se e tem de ser considerado: acolher a voz dos que buscam asilo, contribuir para que ela seja ouvida (*idem*: 94), transformando assim a nossa imaginação. Também Rana Dasgupta ou Lindsey Hilsum defenderão o virar para uma nova página neste domínio, apontando para novas dinâmicas de deslocação ligadas a migrações e exílios. Diz, por exemplo, Hilsum:

We need a new genre of travel writing, gleaned from the stories refugees and migrants tell housing officials, charity centres, immigration officers, health workers and school administration staff. Not everything said or written would be true – exaggeration and elision have long been hallmarks of travel writing. Maybe a new style could escape the bureaucratic language to which these dramatic journeys are usually reduced. (2017: 59)

Por razões operatórias, não vou aqui deter-me numa reflexão sobre a inclusão destas propostas de novas declinações da viagem na literatura de viagens como possibilidade de desenvolvimento ou mesmo renascimento dessa literatura, tal como não me deterei sobre questões terminológicas ligadas a migrações e exílios, pois importa-me apenas este reconhecimento de um imperativo ético a que a literatura de viagens pode dar voz.

Como lembra Corinne Fowler, no estudo “Travel writing and ethics”, a atenção a uma dimensão ética no campo desta produção textual cedo surgiu nos estudos de viagens, atentando-se, por exemplo, na relação de parentesco com um discurso colonial. Tal atenção a questões éticas surge – vale a pena sublinhá-lo – no plano da recepção. *Orientalism* de Edward Said em muito contribuiu para isso e estudos posteriores revisitaram aquilo a que Fowler chama de orientações não éticas do género, ou atentaram, já em livros de viagem mais recentes, no que seriam sinais de uma voz neocolonial (Fowler 2015), manifestando mais uma vez tais orientações. Porém, como

Fowler também salienta, o acolhimento nalguma escrita de viagens mais recente de questões ambientais, políticas, sociais ou de memória começa a marcar um espaço de produção textual tantas vezes pensado, sobretudo no passado, como eivado de superficialidade, dando agora afinal conta de um propósito crítico que se pretende atuante no presente. Ainda neste estudo, a autora lembra a frequente observação (negativa) quando se trata de considerar a dinâmica factual e ficcional nos textos de viagem, lembrando que a presença da ficção é vista como sinal de descomprometimento ético, a falta de atenção e/ou solidariedade dos viajantes para com os que se cruzam no seu percurso⁶: “While travellers retain a reputation for tall tales, some critics have emphasized the centrality of fictions to all narratives, whether or not these are categorized as non-fiction” (*idem*: 65).

Estas breves notas que acabo de partilhar apontam, afinal, para um afastamento de um funcionamento autotélico da escrita de viagens e que pode ser encontrado em Olivier Rolin - um autor não apenas de narrativas de viagens, diga-se de passagem -, em obras como *Sibéria* (2016)⁷ ou *Baikal-Amour* (2017). E não são estas as únicas obras que tomam o espaço e temáticas russos como elemento central.⁸ No que toca a uma escrita de viagens lembre-se, por exemplo, *En Russie*, em que se procura dar conta de coisas vistas, nada mais, deixando ao leitor a tarefa interpretativa (Rolin 1987: 14).⁹

Sibéria e *Baikal-Amour* são textos que se constroem em torno da memória e de camadas de memória: uma memória literária resultado de uma vasta biblioteca mental do autor feita de obras pertencentes a diversas literaturas, uma memória histórica que não é apenas evocada com propósitos de contextualização da narrativa, mas que, com muita frequência, é objeto de questionamento e se articula com um dever de pós-memória; e, por fim, uma memória experiencial, vivida por um eu que se confunde com o narrador-viajante pelos traços autobiográficos que trabalha.

Opto por me atardar aqui em *Sibéria*, obra que reúne escritos relativos a diferentes viagens e destinados a outros canais de difusão. Aquando da publicação da tradução portuguesa, José Riço Direitinho, em recensão publicada no suplemento *Ipsilon* do jornal *Público*, não por acaso salientará três eixos de leitura da obra: o fascínio de Rolin pela Rússia (pela sua vastidão, por exemplo), o seu amplo conhecimento histórico e literário sobre este espaço e a revisitação de uma memória sobre o Gulag. Para o que nos importa nesta ocasião destacar, tomemos apenas em atenção esta memória sobre o Gulag que levará Olivier Rolin a afirmar que a “Sibéria foi nome de dor” (2016: 15). *Sibéria* é oportunidade de dizer realidades humanas terríveis, que os habitantes desse espaço tentam rasurar, observando-se que a amnésia é de regra entre os habitantes (*idem*: 100). Na verdade, aquando da sua ida a Magadan, denominado embarcadouro do inferno, ao interpelar quem ainda aí habita, o narrador-viajante não deixa de notar que “O desejo de esquecer, de apagar, é imenso, múltiplo e misterioso” (*idem*: 97). E mais adiante na narrativa, atardar-se-á sobre este fenómeno de rasuramento,

dizendo, ele que é um leitor-escritor:

“Recordar primeiro o mal, e o bem depois. Recordar o bem durante cem anos, e o mal duzentos anos”: é esta a dura lição que Chalamov retira de Kolimá. Contudo na própria Rússia, a memória do mal tende a esbater-se.

(...)

E se a doença do esquecimento atinge a Rússia, com quanta mais força grassará entre nós... Toda a gente, ou quase toda a gente – e ainda bem que assim é –, conhece o nome de Auschwitz. Mas quem associa o nome de Kolimá a uma gigantesca máquina de aviltar e matar? Que escolas o ensinam? (*idem*: 107)

Carlos Vaz Marques, no prefácio que antecede a publicação da obra, na coleção de viagens da Tinta-da-China, relevantemente observa que “A memória é um bem altamente precíval. Talvez a literatura tenha como uma das suas funções mais nobres servir de remédio à ‘doença do esquecimento’” (2016: 11), e Rolin, num outro momento de *Sibéria*, a propósito de súbitas rememorações literárias, defenderá: “Melhor que o Google, os livros servem para isto, para ver o que não se vê” (2016: 51).

Sibéria trabalha, assim, com diversas camadas de memória. Memória histórica e memória literária cruzam-se através da constante lembrança de escritos que dão testemunho de uma memória: do Gulag, do fracasso do comunismo, dos vestígios de uma ditadura, de memórias de sobreviventes ou de uma memória estrangeira sobre o espaço russo, da memória pessoal do narrador; Varlam Chalamov, Evguenia Guinzbourg, Soljenitsyne, Tchekhov, Blaise Cendrars ou, de modo inesperado e aparentemente pouco plausível, Álvaro de Campos e Lisboa:

Na vasta praça em frente do karavielnaia naberejnaia, o cais dos navios cujo nome me recorda subitamente, do outro lado mundo, a Ribeira das Naus de Lisboa e de Álvaro de Campos, um gigantesco soldado de bronze do Exército Vermelho relembra a conquista da cidade, a última do império russo a cair nas mãos dos bolcheviques, em 1922. (*idem*: 51)

Obra feita do rastreamento de memórias e mesmo cartografia de memórias, parte assinalável acaba por ser dada a um trauma da História, respondendo de algum modo a um dever de pós-memória, dando voz aos ignorados, aos esquecidos, lembrando uma massa humana anónima através de algumas histórias de vida, como de resto também fará no romance *O Meteorologista*, onde contará a vida de um deportado, uma vítima entre milhares de outras da loucura estalinista (Rolin 2014: 20).

Sempre com uma preocupação em desenvolver na sua escrita um discurso meta-poético, em *O meu Chapéu Cinzento*, também uma recolha de textos de viagem, Olivier Rolin afirma sobre a literatura e sobre a razão de viajar:

Escrever é coisa que começa pelo sentimento de estar deslocado, sem eira nem beira, sem lei nem fé. (...) É preciso repeti-lo, já que temos tendência para o esquecer: a literatura não é uma atividade mundana, ela implica um desacordo com o mundo (2001: 10-11)

Viaja-se para ser essa minúscula silhueta, vermelha creio, num quadro de Friedrich. Afastamo-nos, para representar *in the distance*, não muito, mas alguma coisa apesar de tudo, uma centelha ínfima de luz na prodigiosa tempestade do mundo. (*idem*: 21)

E já em 1997 observava: “Vivemos, infelizmente, tempos em que a afirmação do cosmopolitismo voltou a ser uma necessidade ética” (*idem*: 22).

Talvez estas três afirmações nos deixem algumas pistas para nos acercarmos da obra deste autor em particular, permitindo-nos perceber as suas escolhas, o seu fazer literário, mas também a existência de uma literatura que vive da sua atenção ao mundo, uma literatura que vive do desassossego e gera o desassossego, elemento que trabalha o pôr em relação, promovendo o estar em rede, num universo compartilhado e que pede então uma cidadania, uma cidadania compartilhada (Appiah 2008). Como lembra Dominique Viart, a obra de Rolin habituou-nos a um combate com a escrita, a memória e a reflexão (2008: 83), revelando um escritor que não se conforma com o estado do mundo. Do mesmo modo que sucede com romances que Viart inscreve numa ficção crítica, pelo investimento na escrita como meio de reflexão (*idem*: 85), também nos seus textos de viagem esse movimento de indagação e questionamento têm lugar.

Não se trata então de pensar na literatura enquanto possibilidade de definir respostas, mas enquanto gatilho detonador (e perdoe-se-me o tom para-bélico dos termos) de reflexão sobre o mundo ao acionar uma dimensão ética. Não estive, pois, a deter-me sobre uma função edificante da literatura ou a fazer a sua apologia, mas a considerar uma ação - invisível? - sobre o recetor. Estamos então a falar dos efeitos da literatura sobre os seus leitores, efeitos dificilmente mensuráveis.

Por fim, terminaria observando o seguinte: aquilo sobre o que estive a pensar aqui foi, afinal, o efeito de certas obras sobre mim enquanto leitora, na convicção de que partilho uma mesma condição com muitos outros e acreditando afinal que, de uma forma mais aproximada ou mais diferencial, a ação de alguns livros sobre mim será partilhada com a de tantos outros leitores e que, de modo não concertado e em filigrana, algum efeito transformador poderá ocorrer. E, assim, se alguma razão tiver que ser avançada para justificar uma salvação do mundo, responderei de um modo simples e numa toada prosaica e pragmática: porque desde logo é este o mundo em que nos é dado viver e a literatura pode ser fonte de prazer e estímulo discreto, mas não negligenciável para o tornarmos mais habitável, partindo da premissa de que “we live in many overlapping communities” (Appiah 2008: 89).

Notas

* Maria de Fátima Outeirinho é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde leciona nas áreas dos Estudos Franceses e da Literatura Comparada, tendo-se doutorado precisamente nesta última área de conhecimento com uma tese sobre *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras* (2003). Entre 2019 e 2021, coordenou o grupo Inter/transculturalidades no quadro do projecto Literatura e fronteiras do conhecimento: políticas de inclusão, do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, unidade da qual é coordenadora científica desde 2022. É neste âmbito que desenvolve investigação, nomeadamente no domínio da Literatura de Viagens, campo também de docência. Tem como principais domínios de investigação a Literatura Comparada, Literatura e Cultura Francesas (Séculos XVIII e XIX), Relações Literárias e Culturais Portugal-França, Estudos sobre as Mulheres, Literatura de Viagens.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

² Ciclo intitulado *Seminários da Salvação do Mundo* que pretende responder às seguintes questões: “Se a História humana regista tantas formas de destruição e esquecimento, se o fim é uma ameaça insistente e plural, de que modo(s) se pode salvar o mundo? Que palavras, gestos e acções permitem enfrentar a catástrofe e a destruição? Como podem as artes inventar modelos de resistência, resgatar memórias, inventar um novo universo e uma nova existência? E, finalmente: por que razão o mundo merece ser salvo?” (<https://ilcml.com/seminarios-da-salvacao-do-mundo/#:~:text=E%2C%20finalmente%3A%20por%20que%20raz%C3%A3o,transmitidos%20via%20streaming%20pelo%20youtube>).

³ Com efeito, toda uma reflexão de natureza metatextual, encontrada nessa produção, aponta para a consciência que a entidade autoral tem desses objetivos.

⁴ De que Eça de Queirós, com a obra *O Egípto*, pode ser exemplo.

⁵ Lembre-se as afirmações de Olivier Rolin em *O meu Chapéu Cinzento* (2001), muito embora, e há que reconhecê-lo, Rolin o faça com base numa visão mais holística da literatura face às suas possibilidades de declinação textual.

⁶ Lembra, porém, que a introdução de narrativas de segunda pessoa pode acionar uma dimensão afetiva de aproximação às figuras humanas do espaço atravessado.

⁷ Tanto o texto original como a tradução foram publicados no mesmo ano.

⁸ Dentro do género romanesco, *Le météorologue* (2014) ou, na tradução portuguesa, *O Meteorologista* (2015). A Rússia ocupa, de resto, muito espaço no percurso de vida de Olivier Rolin: atente-se nas cerca de 30 viagens à Rússia e na Rússia enquanto objeto sobre o qual a sua atenção a todo o momento regressa.

⁹ Desta obra, diz o seu autor: “Une série d’instantanés - ce qui ne veut pas dire, je l’espère, de clichés” (Rolin 1987: 14).

Bibliowebgrafia

- AA.VV. (2017), “Is travel writing dead?”, *Granta. The magazine of new writing*. Journeys, 138: 58-60; 90-102; 153-159; 177-179; 182-183; 222.
- AA.VV. (2020-), *Seminários da Salvação do Mundo*, <https://ilcml.com/seminarios-da-salvacao-do-mundo/#:~:text=E%2C%2Ofinalmente%3A%20por%20que%20raz%C3%A3o,transmitidos%20via%20streaming%20pelo%20youtube>.
- Appiah, Kwame Anthony (2008), “Education for global citizenship”, *Yearbook of the National Society for the Study of Education*, 107(1): 83-99.
- Araújo, Sofia de Melo (2016), *Ética e Literatura. Um estudo de romances de Iris Murdoch (1958-1970)*, Porto, CITCEM.
- Barbeita, Magda (2011), “Olivier Rolin”, <https://ulysseias.ilcml.com/pt/termo/rolin-olivier/>.
- Compagnon, Antoine (2010), *Para que Serve a Literatura?*, trad. José Domingues de Almeida, col. Pulsar nº 2, Porto, Deriva Editores.
- (2021), “Comment la littérature peut changer nos vies. Entretien avec Antoine Compagnon”. *Sciences Humaines*. Hors-série, junho-julho: 14-19.
- Fowler, Corinne (2015), “Travel writing and ethics”, *The Routledge Companion to Travel Writing*, ed. Carl Thompson, Londres-Nova Iorque, Routledge: 57-67.
- Gefen, Alexandre (2021), *L’idée de littérature. De l’art pour l’art aux écritures d’intervention*, Paris, Éditions Corti.
- Rolin, Olivier (1987), *En Russie*, Paris, Éditions Quai Voltaire.
- (2001), *O meu Chapéu Cinzento*, Porto, Asa.
- (2016), *Sibéria*, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2017), *Baikal-Amour*, Paris, Éditions Paulsen.
- (s/d), *Interview with Olivier Rolin, author of Pushkin Prize 2018 shortlisted book ‘Stalin’s Meteorologist*, www.pushkinhouse.org/blog/interview-with-olivier-rolin.
- Viard, Dominique (2008), “Des hommes habités d’histoire: Olivier Rolin, Tigre en papier”, in *Olivier Rolin, Littérature, histoire, voyage*, ed. Luc Rassin & Bruno Tristmans, Amesterdão-Nova Iorque, Éditions Rodopi: 83-97.

Figuras estéticas e literárias da salvação do mundo: tempo, ordem, e criatividade¹

José Eduardo Reis*

UTAD / ILC

Resumo: Salvar o mundo é uma certa e belíssima provocação para se pensar acerca da sua imperativa, possível ou inútil necessidade. Apoiando-me no conceito do físico quântico David Bohm de “ordem implicada”, uma dimensão física subjacente ao mundo dos fenómenos definida pela inseparabilidade da consciência e da matéria, e do valor heurístico que ele confere ao pensamento metafórico, este ensaio é concebido como uma tentativa de responder àquela provocação com os contributos de Anthony Gormley, Kazuaki Tanahashi, Homero, Ferreira de Castro e Ana Luísa Amaral.

Palavras-chave: consciência, matéria, tempo, ordem, criatividade, metáfora

Abstract: The idea of saving the world is an enthralling and compelling provocation regarding the necessity, feasibility, or futility of such an endeavour. This essay is an attempt to respond to that provocation by drawing on quantum physicist David Bohm’s concept of “implicate order,” a physical dimension underlying the world of phenomena defined by the inseparability of consciousness and matter, and on the heuristic value he confers on metaphorical thinking. It draws on the work of Anthony Gormley, Kazuaki Tanahashi, Homero, Ferreira de Castro, and Ana Luísa Amaral.

Keywords: conscience, matter, time, order, creativity, metaphor

Para um tão magno desafio de pensar ontológica, estética e literariamente a salvação temporal do mundo, começo por recorrer à poesia da física e à metafísica da filosofia do tempo. No âmbito da ciência da física, aprendi com Carlo Rovelli que o tempo se explica por via de dois fatores insólitos, o calor e a probabilidade. Arriscando ficar atolado num território de conhecimento que não é o meu, cito aquele teórico: “A diferença entre passado e futuro só existe quando há calor. O fenómeno que distingue o futuro do passado é o facto de o calor ir das coisas mais quentes para as coisas mais frias” (2019: 52). A esta elementar caracterização material de um tópico com lastro e implicações metafísicas (o tempo), acrescenta Rovelli uma razão de probabilidade, e não de validade absoluta, para a fundamentação dessa irreversível e unidirecionada ocorrência termodinâmica (o transcurso do calor do que é quente para o que é frio).

No âmbito da filosofia do conhecimento, aprendi com Kant e Schopenhauer que o tempo é considerado uma condição cognitiva, uma intuição pura, *a priori*, anterior a toda a experiência possível, sem a qual não haveria uma ordem temporal extrínseca, reguladora e regulada, empiricamente verificável na observação da passagem das estações, do ciclo da luz entre crepúsculos e fases da lua, mais ou menos rigorosamente mensurável pelo gotejar das clepsidras, pela queda da areia das ampulhetas, pela inclinação da sombra e do oscilar do pêndulo, pela ação dos sinais de micro-ondas dos relógios de sol, mecânicos e atômicos.

A salvação do mundo secular tem, portanto, como pressuposto a dupla consideração da natureza objetiva do tempo físico e a qualidade subjetiva do tempo cognitivo. Nesse sentido, a inteira salvação ou destruição do mundo equivalerá sempre a uma experiência de tipo apocalíptico: ou a uma suspensão do tempo físico, convertido numa estabilidade vital correlata de uma suspensão do modo comum de conhecer e da sua concomitante abertura ao modo contemplativo de agir – o *nunc stans* dos escolásticos; ou a uma determinada e fatal entropia, prevista na segunda lei da termodinâmica, a um aumento da desordem dos sistemas físicos e, conseqüentemente, a uma provável instabilidade da sua ordem temporal, correlata de uma potencial tendência suicidária do ser humano possuído pela ira ardente ou pela frígida indiferença perante o Outro. É desses estados de entropia apocalíptica, de calor e frio, que nos fala com mordaz autoironia o poema de Robert Frost, “Fire and ice”:

Some say the world will end in fire,
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice

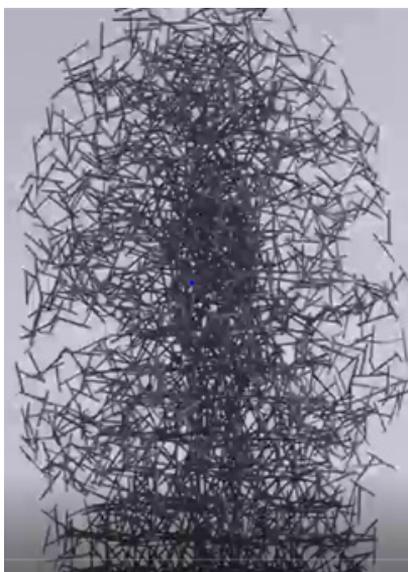
Is also great
And would suffice.
(1967: 220)

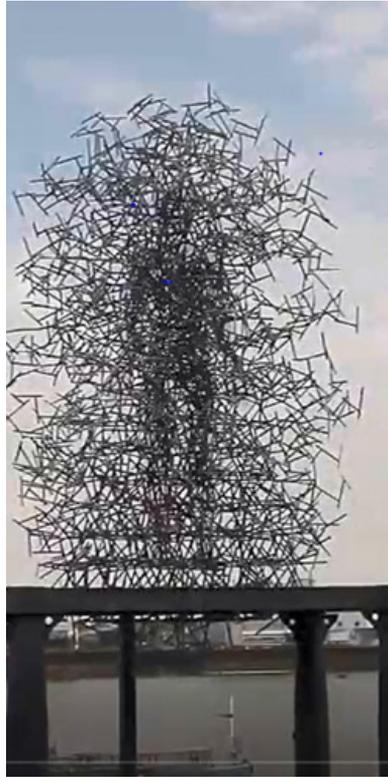
Mas falemos dos outros estados apocalípticos, dos que abrem para o modo contemplativo de conhecer e agir, falemos de figuras possíveis da salvação geral do ser, assunto que, em última análise, diz respeito à ontologia, à estrutura compósita da ordem do mundo, às condições e possibilidades da sua existência fenoménica. Mas assunto que também diz respeito, inequivocamente, às posições de privilégio intelectual e de responsabilidade ética do ser humano. Não sendo mais possível, na era da compreensão ecossistémica do mundo, sustentar uma predominante conceção antropocêntrica do fenómeno geral da vida, há, porém, que não descartar, em linha com esse privilégio e responsabilidade, a singular função da consciência e da autoconsciência do ser humano no processo do seu conhecimento sem fim. E, com toda a humildade cautelar na abordagem de um território de saber que não é o meu, volto a convocar a poesia da física, agora mediada pela investigação prática e concetualização teórica do físico e explorador da fenomenologia da consciência David Bohm, para destacar sucintamente dois tópicos, ordem e criatividade, que ocuparam a sua pesquisa e reflexão e que se relacionam com o desenvolvimento do nosso argumento. Para Bohm, a noção de ordem permeia e conecta, num espectro graduado de organização, do simples ao infinito, do micro ao macro, as diferentes dimensões da natureza e aspetos da vida, numa totalidade indivisa constituída por matéria e consciência. A sua investigação e o seu labor intelectual no campo da mecânica quântica, sobre a qual escreveu um livro explicativo e crítico de alguns dos postulados da chamada interpretação de Copenhaga (Niels Bohr, Werner Heisenberg), levaram-no a elaborar, mediante complexas, debatíveis e controversas equações sobre o comportamento probabilístico das partículas atómicas, a hipótese de que há “variáveis ocultas” que explicam essa aleatoriedade constituinte de uma realidade subjacente, geradora de efeitos detetáveis por instrumentos de medida na realidade aparente. Essa hipótese desembocou na formulação de que há uma ordem implicada, um potencial quântico² que se revela sob a forma de uma ordem explícita, a do cosmos e de tudo o que nele existe:

Torna-se então possível examinar a questão de como a consciência e a matéria se relacionam. Uma possibilidade é encará-las como duas ordens generativas e implicadas, como duas correntes paralelas que de algum modo se relacionam. Outra possibilidade é a de que existe basicamente uma única ordem, cujo fundamento inclui o movimento completo (*holomovement*) podendo ir além. Esta ordem desdobrar-se-á em duas ordens, matéria e mente, que, dependendo do contexto, terão uma relativa independência funcional. Contudo, a um nível mais profundo elas são de facto inseparáveis e interligadas. [...]

Nesta perspectiva, mente e matéria são dois aspectos de um todo não separável, tal como a forma não o é do conteúdo. (Bohm / Peat 2000: 183)

Essa realidade implicada não é constituída por objetos ou coisas, é antes definida por processos cujo comportamento não mecanicista se caracteriza por um movimento de dobramento e desdobramento que origina a ordem aparente, explícita, constituinte do mundo tangível e formalmente representável. Para a elaboração desta conceção una e holística da natureza primordial da matéria e consciência, contribui o valor heurístico que Bohm confere à figura da metáfora - um dos dispositivos retóricos, mas também cognitivos, fundamentais do sistema literário e do conhecimento semiótico do mundo. Essa figura de pensamento não só permite, segundo o físico, “sasar” ruturas na comunicação científica, aproximando ideias, conceitos e teorias tidas por incomensuráveis numa singular e produtiva formulação combinada das propriedades físicas da natureza - *e.g.* a teoria do eletromagnetismo -, como também desempenha uma função importante na geração de novas ordens. A criatividade é tida por Bohm como um efeito do pensamento metafórico, o qual tem como pressuposto a liberdade e a responsabilidade do sujeito criativo, diríamos do sujeito de conhecimento, na construção e emergência da realidade que cria. No filme documental *Infinite Potential. Life and Ideas of David Bohm*, realizado por Paul Howard e estreado em 2020, o escultor britânico Anthony Gormley³ explica numa perspectiva bohmiana a conceção da sua colossal escultura Quantum Cloud, edificada em Londres, junto ao Tamisa.





Não somos apenas coisas no espaço, somos espaços de transformação, além de que a nossa relação com os outros, com todos os fenómenos, tem muito a ver com as nossas posições relativas. Houve algo que me impressionou profundamente no trabalho de Bohm, [o facto de considerar] a natureza participante do observador no surgimento do que designamos por realidade. O modo como a *Nuvem Quântica* opera faz com que seja o observador a determinar o que vê. [A escultura consiste] numa rede de elementos que são tanto partículas como expectativas de trajetórias agrupadas, que, dependendo da posição do observador, num barco ou caminhando ao longo da lateral do Tamisa, dependendo da hora do dia, será ou não vista como [figurando] a possibilidade de um corpo humano. A física quântica convida-nos a sermos participantes nesse surgimento do mundo e isso tem implicações filosóficas, espirituais e políticas fundamentais. O que significa que cada um de nós é um co-produtor de um mundo, cada um de nós é um co-produtor de um futuro possível.⁴

Ilustrativo das implicações e do compromisso com essa co-responsabilidade consciente na co-geração do mundo é também o trabalho estético e espiritual, com incisivas implicações políticas e sociais, do calígrafo e reconhecido professor/ mestre

zen japonês, naturalizado norte americano, Kazuaki Tanahashi. O documentário *The Brush Mind*, de Gaelyn Godwin e Kioko Henkel, foca-se na contínua atitude mental cultivada por Kazuaki e nos efeitos existenciais dela decorrentes na prática multivariada e multicolorida da sua arte de calígrafo ao serviço de um presente e futuro mundo de paz. Com esse propósito fundou a organização *A World without Armies* visando a desmilitarização da humanidade. Para dar corpo a essa aspiração, Kazuaki, entre múltiplas iniciativas de ativismo comprometido – palestras, *workshops*, pinturas, publicação de livros, traduções, orientação de retiros –, concebeu um pincel da altura de um ser humano, que foi contruído para ser engenhosamente manipulado por quatro executantes no desenho de um círculo multicolorido.



Designou-o de *Circle of All Nations*, e, uma vez concluído, foi colocado suspenso diante de um edifício público da administração norte americana para celebrar os 50 anos das Nações Unidas.⁵



Kazuaki faz uma interpretação livre dos tradicionais *ensō*, círculos desenhados livremente num único e contínuo movimento gestual para significar, no contexto da arte de caligrafia japonesa, um momento de plena liberdade mental e existencial. O que anima esse gesto é a atitude *wabi-sabi*, o reconhecimento da transitória incompletude e imperfeição da circunstância presente, dinâmica e esteticamente vivido como traço expressivo, momentâneo, da orgânica natureza das coisas e da vida. No referido documentário, Kazuaki explica o sentido do título, *Miracles of Each Moment*, dado a um dos *ensō*:

Penso que a respiração é um milagre. [Em] cada respiração, milhões e milhões de células têm de operar adequadamente para podermos respirar. Cada qual é por isso um milagre. Podemos simplesmente fruir. Mas em todos os momentos temos também problemas, insucessos, falhanços, separações, todo o tipo de problemas. Designo-os por falhanços zen. Por isso, qualquer momento é feito de milagres e de falhanços zen. É a condição humana. Não o podemos evitar, no meio do sucesso e da alegria, da serenidade e da glória, há ainda problemas. Mesmo no meio de grandes ou pequenos problemas, em cada momento não deixa de haver um milagre. A vida é um milagre. Tudo depende de nós. Portanto, qual o lado em que nos queremos focar: continuar no queixume ou mostrar apreciação? Sem deixar de ignorar problemas, [podemos] encará-los com algum sentido de gratidão e de alegria.⁶

Mas regressemos à noção de ordem de Bohm, um conceito a que ele dedica uma particular atenção dada a possibilidade de ser compreendido e verificado em diferentes contextos e situações. Na sua visão holística de presumir a coexistência da matéria e da mente numa ordem implicada, Bohm considera que a sua explicitação é co-substancial a sistemas abstratos e inanimados, a séries de números, a pontos numa linha, ao movimento de partículas no espaço, à atividade de uma máquina, etc. Mas também a sistemas não mecânicos, no desenvolvimento de um organismo, no funcionamento das linguagens verbal e musical, na conceção de formas de arte, no comportamento da sociedade em geral. Uma vez que tudo o que acontece “tem de ter lugar segundo uma dada ordem” (2000: 122), isso significa que mesmo o caos e o aleatório são ocorrências que denunciam a ordem num “grau infinito”. Bohm deixa presumir que, no limite, a desordem caótica e a aleatória são modalidades possíveis, variações de elevado exponencial da ordem infinita. Neste sentido, quer a malha intrincada e aparentemente caótica, em que se pode discernir uma figura humana, da *Nuvem Quântica* de Gormley, quer os falhanços zen que coexistem, segundo Kanashi, com o milagre da respiração, e representados pelos seus *ensō* e no *Circle of All Nations*, podem ser tidos como expressões de uma supra ordem criativa em que está subsumida a desordem sob as modalidades de caos e de falhanço.

Ainda segundo Bohm, o espectro de possibilidades coberto pela noção de ordem deriva da capacidade humana em perceber semelhanças e diferenças e pensar mediante categorias formuladas a partir da ação combinada de duas operações, a de selecionar e a de coligir (combinar).⁷ Ora, para o físico, a linguagem verbal, devido ao seu potencial ilimitado na geração de significados, é demonstrativa da natureza infinita da sua ordem, constituída e integrada por diferentes subordens (regras morfológicas, sintáticas, semânticas). Um interessante exemplo a que ele recorre para explicar esse potencial ilimitado da ordem da linguagem, estruturada segundo níveis discretos de subsunção, portanto, segundo diferentes subordens, e revelador da criatividade cognitiva humana, é o da composição narrativa romanesca:

Na infinita ordem da linguagem de um romance está contida a ordem da frase, a ordem do tempo, da ação, do sujeito do parágrafo; e as ordens da personagem e do enredo que relacionam os capítulos entre si. Nenhuma destas subordens, na sua complexidade, é independente, porquanto está condicionada pelo fluxo global do romance. Pode-se dar uma disjunção nos tempos da ação para insinuar um aumento de tensão. A narração pode mudar da terceira para a primeira pessoa a fim de se adequar a uma passagem mais subjetiva. Algumas regras sintáticas podem ser deliberadamente violadas ou distorcidas. Pode-se jogar com o sentido e até mesmo quebrar a estrutura básica da frase. Estas várias transformações nas subordens combinam-se para intensificar a ordem própria do romance. (2000: 124)

O romance, entre outras configurações literárias, nas suas múltiplas e ilimitadas formas expressivas, caracteriza-se pela abrangente distensão temática dos seus enredos e motivos e, como tal, pode ser compreensivelmente tido como uma ilustração estética-linguística desse princípio geral de ordem.

Amparados então na epistemologia do físico quântico David Bohm, diríamos que a salvação do mundo só pode provir das condições materiais e mentais da sua infinita ordem implicada, necessariamente inabarcável pelos limites das faculdades cognitivas e afectivas humanas, mas contingencial, local, mediada, crítica e criativamente apreensível pelo livre uso dessas faculdades em diferentes planos de ação e campos de conhecimento da emergente ordem explícita – harmoniosa e caótica, inteligível e aleatória, amorosa e violenta. O impulso estético, a mediação espiritual da arte, as representações literárias do mundo colaboram nessa salvação e podem ser tidos como uma das raras possibilidades ou vias de justificação do mundo enquanto desígnio de salvação. Seguem-se três exemplos literários de figuras de salvação.

No “Pórtico” da sua magistral, idiossincrática e generosa obra historiográfica e de reflexão estética *As Maravilhas Artísticas do Mundo*, Ferreira de Castro explica que a motivação que o levou a superar a consciência da dificuldade programática da escrita dessa sua monografia, “uma espécie de humanização do perturbante e

imenso panorama que a Arte nos oferece desde a suas origens e dos problemas que a acompanham” (1959: s/p), se deveu a “um velho escultor assírio, morto há quase três mil anos e sem outra biografia além da sua obra anónima” (*ibidem*). Após considerações sobre os lugares das antigas civilizações da Suméria, Babilónia, Assíria e Egipto e de outras partes do mundo em que viajou com o propósito de ver *in situ* o contexto em que foram edificadas as obras de arte que revisita no Louvre, Ferreira de Castro dá conta da renovada experiência estética da sua observação. Detém-se, a seguir, a evocar o efeito de comoção intelectual que lhe provocou a visita à última sala do museu dedicada à arte assíria e a atenção dada ao “mórbido consórcio do real com o fantástico” dos seus baixos-relevos e das cenas de violência neles representados:

Carros de combate, cenas de acampamento, os exércitos e seus músicos, cidades asediadas, destruídas e, conseqüentemente, longos cortejos de prisioneiros a que se iam decepar os membros, tudo isso ilustrava, como motivo de orgulho e à maneira de panóplias, o vasto palácio de Assurbanipal. (*ibidem*)

O escritor comunica, porém, que o seu objetivo era rever um particular baixo-relevo. E a narrativa da sua deambulação pelas salas do museu ao encontro dessa peça antecipa o tom dramático da descrição das imagens celebratórias do furor triunfante e impiedoso do rei assírio. Ferreira de Castro destaca no cortejo dos suplicados gravados no baixo-relevo o pormenor do sofrimento de uma mãe e um pai em gestos de angustiosa separação e derradeira despedida dos seus filhos:

Esta cena constitui um simples pormenor [...] terrivelmente impressionante, é um dos melhores poemas de ternura humana que os cinzéis gravaram na antiguidade. [...] Ao analisarmos as figuras, não podemos anular a ideia de que elas estão ali como um protesto. O protesto dum artista que, escudando-se com a fidelidade ao que via, aproveitava essa justificação para lançar toda a sua piedade num mundo onde imperavam as maiores crueldades da história antiga [...]. Era um apelo e, por detrás dele, uma condenação dissimulada. E assim o poderoso Assurbanipal tinha, embutida no próprio palácio onde vivia e celebrava as suas vitórias, que representavam o aniquilamento dos povos vizinhos, a mutilação e a morte dos vencidos, uma discordância com tudo aquilo que fazia precisamente a sua glória (*ibidem*)

Ferreira de Castro tem a arguta compreensão do paradoxo, suspenso de uma ironia feita de contrários - feita de milagres e falhanços zen - de que um arcaico documento gravado em pedra com valor estético fundacional comporta não só a assinatura subtilmente crítica do seu autor enquanto sinal de denegação da temática laudatória da composição por si executada, mas também um significado simbólico sobre o papel salvífico da arte enquanto veículo de consciência da totalidade

ontológica polarizada no horror e no amor ou consumada na possível prevalência do amor sobre o horror. A sua decisão de embarcar na escrita de um livro que testemunha as marcas do espírito criativo humano, tal com este se manifesta historicamente no gesto artístico refutador ou superador das leis da necessidade económica e da crueldade política, decorreu desta sua epifania diante dum baixo-relevo assírio que, na coexistência dos opostos da sua temática, ilustra subtilmente a prevalência do princípio da simpatia cósmica e da solidariedade humana. Com grave e louvável determinação justificativa escreve Ferreira de Castro: “Foi perante este gesto de inconformismo, que traduzia, secretamente, um ato de solidariedade com as vítimas, praticado por um artista numa época da maior servidão, que decidimos retomar uma velha ideia e escrever este livro” (*ibidem*).

O segundo exemplo recua também aos primórdios da história da literatura, à *Ilíada*, e à sua provável composição oral anterior à sua fixação escrita em hexâmetro dactílico.⁸ Queremos reportar-nos a três momentos desse texto fundador da tradição literária do ocidente. Começando com o episódio narrado entre os versos 119 e 236 do Canto VI relativo ao iminente combate corpo-a-corpo entre o grego Diomedes e o troiano Glauco. No meio da cruenta batalha, os dois inimigos, ao se fitarem, tomam a súbita decisão de renunciarem à luta - “Evitemos pois a lança um do outro por entre esta multidão” (Homero 2005: 138, v. 226) - e, em vez disso, permutam oferendas - “Mas troquemos agora as nossas armaduras” (v. 230) - diante de testemunhas - “para que até estes / aqui saibam que amigos paternos declaramos ser um do outro” (vv. 230-231). O “milagre” desse encontro em pleno desencontro ocorre após ambos os adversários se reconhecerem descendentes de familiares que praticaram entre si a xenia, a hospitalidade mútua - “Depois que assim falaram, ambos saltaram dos carros: / apertaram as mãos e juraram ser fiéis amigos” (vv. 232-233).

No Canto XVIII, entre os versos 478-607, e como exemplo matricial de uma composição poética ecfrástica, é descrito o escudo de Aquiles com que Hefesto “cinzelou muitas imagens com perícia excepcional” (Homero 2005: 381, v. 482). Das cinco camadas com que o escudo foi forjado, a correspondente ao plano terreno exhibe como tema central “duas cidades de homens mortais” (382, v. 490) que, simbolicamente, na pormenorizada narração descritiva com que são caracterizadas, ilustram os dois atávicos impulsos humanos, do amor (eros) e da morte (*tanatos*): “Numa havia bodas e celebrações [...] / Mas por volta da outra cidade estavam dois exércitos refulgentes de armas” (vv. 491, 509-510). Sem ocultar, eufemizar, sublimar a violência humana, nem tão pouco a da natureza animal (cf. Homero 2005: 384, vv. 579-585), até porque ela surge materializada num objeto de guerra - o escudo -, a descrição narrativa subordina a figuração do dissentimento, da luta e do conflito à dominante representação do multímido fluxo da vida associado às atividades rurais que, bucólica e laboriosamente, a sustentam na produção do alimento:

Pôs também uma leira amena, terra fecunda

[...] Pôs também uma propriedade régia, onde trabalhavam
jornaleiros, segurando nas mão foices afiadas

[...] Pôs ainda uma vinha bem carregada de cachos,
bela e dourada

[...] Uma só vereda lá ia dar, pela qual caminhavam
os vindimadores, quando era a altura de vindimar a vinha
(vv. 540, 550-551, 561-562, 565-566)

Tudo isso culminando na celebração da jovial, compartilhada e apaixonada alegria dançante:

Mancebos e virgens que valiam muitos bois
dançavam, segurando os pulsos uns dos outros [...]
Uma multidão numerosa observava a dança apaixonante,
deslumbrada; e dois acrobatas no meio deles rodopiavam
para cima e para baixo, eles que lideravam a dança
(vv. 593-595, 603-606)

No Canto XXII, entre os versos 145 e 161, é o recurso à memória evocativa de um tempo idílico, operando discursivamente, por analepse, como uma colagem, que gera um surpreendente e paradoxal efeito mitigador da violência narrada da colérica e desenfreada perseguição movida por Aquiles a Heitor: “À frente fugia um homem valente, mas outro muito melhor / o perseguia depressa” (Homero 2005: 436, vv. 158-159). No relato desse episódio que retrata a explosão do ódio e da bestialidade incoercíveis – “Passaram a atalaia e a figueira selvagem sacudida pelo vento, / sempre para longe da muralha pelo caminho batido” (vv. 145-146) – surge embutida uma imagem de bucólica serenidade e pacífica convivência, como que a sugerir que o fundo genesíaco da evanescente circunstância do presente transitório, mesmo que superficialmente dominado – “explicitado” na terminologia de Bohm – pela cólera, é, se não tranquilo, neutro na constante renovação do seu surgimento: “e chegaram às fontes de belo fluir, onde estavam as nascentes / duplas que alimentavam o redemoinhante Escamandro” (vv. 147-148). Essa imagem das fontes mobiliza o valor simbólico da água enquanto elemento regenerador e purificador, neste contexto caracterizada na dupla e antagônica qualidade do manancial do rio Escamandro: “Uma delas fluía com água quente [...] / [...] mas a outra até no verão fluía com água fria como granizo” (vv. 149, 151). É neste contexto, em dramático contraste com os estados de ânimo da cólera de Aquiles e do pânico de Heitor dominantes na narrativa da perseguição, que se alude a um passado de consubstancial harmonia convivente entre mulheres

(como se a violenta ordem patriarcal da glória e honra militares coexistisse com, ou nela cintilasse, a sábia, mesmo que dócil, ação criativa e regenerativa da ordem feminina?):

E perto dessas nascentes estavam os amplos lavadouros,
belos e feitos de pedra, onde as vestes resplandecentes
vinham lavar as mulheres e belas filas dos Troianos;
mas isso fora antes, em tempo de paz, antes da chegada dos Aqueus.
(vv. 153-156)

Seja pelo manancial da amizade, seja pela dança telúrica da celebração da cultura da terra geradora do alimento essencial à manutenção da vida, seja pela evocação memorial da paz declinada no feminino, em todas essas episódicas possibilidades representativas da ação virtuosa humana, coexistindo com situações narrativas focadas em actos plenos de violência, como se tais possibilidades assinalassem um nível de consciência simultaneamente implicado e transcendente a essas situações, podemos discernir alguns exemplos de figuras da salvação literariamente representadas na *Ilíada*, no livro matricial sobre o tema da ira humana enquanto refração da ira divina (*mênis*). Na impossibilidade de inventariar as suas arquetípicas ou singulares configurações, tal a sua ilimitada e imprevisível ocorrência, não queremos deixar de nomear uma última figura literária-poética de salvação implicada na ordem física e mental do universo, talvez a mais central, donde decorrem todas as outras, figura nomeada discursivamente pelo verbo performativo “amar” enquanto emanção ou condição da substantiva experiência da paz – e de que serve de ilustração o poema de Ana Luísa Amaral “Amar em futuro” do seu livro *Escuro*:

AMAR EM FUTURO

Se daqui a mil anos – embora o tempo
então, de outra magia – se daqui
a mil anos, entrar num outro mundo
de harmonias e sons, sem corpo
ou passaporte para lado nenhum,
ou seja: patamar versificado em vida

Sem ameaça a ponto mais seguro, a vento
mais ameno, ou então habitar uma pequena
cápsula de luz, espaço sem tempo, re-
desenhando o tempo (mil anos, pelo
menos, e o espaço sem fronteiras, sem
linha de suave colisão, magnética e fugaz)

A paz seria toda nesse mundo. Excepto,
muito ao fundo em arabesco: branda
placa tectónica. E doce, muito leve e
delicada. Placa sem som nem fúria,
nem ribombar solene de trovão,
mas transbordando gestos que ainda são

da infância. Gestos guardados junto de mil
anos (mil anos, pelo menos), e avançando
neles, encontrar outros, ainda mal suspensos
e em tal sabedoria, sustidos pela voz,
tacteados em sons, e luz, e mariposas, como
um cego aprendendo a ler a cor da vida

O branco confundido à cor do mar, quando
tiverem já passado dois mil anos já, e o
manto azul daqueles que morreram tiver
acrescentado mais azul a este chão,
e Andrómeda tiver, refeito o céu e o espaço
sideral, acrescentado a si mais uma estrela

Muito mais vasto o mar do que o esperado,
muito mais próximo do que o encontrado,
conhecer cada rota, cada passo, o ponto mais
exacto da paragem que levaria ao sol.
Por horizonte, o rio: a confundir-se em
pólo mais avesso com o verde do mar

Bater de coração, em suave arritmia, uma
morada, um barco (que aqui seria a cápsula
de luz), um espaço de magia e micro-sons,
ou gestos de golfinhos, a língua dos golfinhos
transformada em linguagem de sal,
o leito desse mar que em futuro seria serenado

A paz seria toda. Só a placa movendo-se
tão lenta, ao longo desse tempo, passando já
além de três mil anos. Explosão ou terramoto
a ameaçar -
(2014: 65-66)

Composto em seis sextilhas e uma quadra final, que se interrompe por efeito de crase no último verso tetrassílabo - “a ameaçar” -, este poema é elaborado a partir de uma hipótese futura cuja nomeação se vai dilatando no tempo que há de vir - “Se daqui a mil anos”, “quando / tiverem já passados dois mil anos”, “desse tempo, passado já / além de três mil anos”. Esse hipotético porvir é a ucrónica coordenada para uma utopia feliz, sinónimo de um possível lugar volátil para uma condição corporal transfigurada do sujeito poético - “se daqui / a mil anos, entrar num outro mundo / de harmonias e sons, sem corpo / ou passaporte para lado nenhum”; utopia equivalente a um ser de escrita poética - “ou seja: patamar versificado em vida” -, que pode ser também imaginada como “uma pequena cápsula de luz, espaço sem tempo”, “um barco”, ou como simultânea expansão da esperança e contração simbiótica da descoberta (do outro) - “Muito mais vasto o mar do que o esperado, / muito mais próximo do que o encontrado”; utopia que é imaginariamente feita de gestos tutelares “que ainda são // da infância”, preservando a sua radical inocência na decifração e interação com outros gestos “tateados em sons, e luz, e mariposas”, mas também com “gestos de golfinhos, a língua dos golfinhos / transformada em linguagem de sal”; utopia de cores distendidas no horizonte infinito, dissipador e transfigurador da morte: “O branco confundido à cor do mar quando / [...] o manto azul daqueles que morreram tiver / acrescentado mais azul a este chão”. A salvação de que nos fala este poema radica na enunciação da experiência da paz, a mais indiscernível de todas as experiências, denegada pelo curso aparente das coisas e da ordem explícita e fenoménica da história. Mas de uma experiência de paz, vivente, [e]xcepto “muito ao fundo, em arabesco: branda placa tectónica”, movendo-se sob o influxo dos gestos reveladores “como / um cego aprendendo a ler a cor da vida”. Num tempo futuro distendido a mil, dois mil, além de três mil anos, o desejo iterativamente desejado é que a “paz seria toda nesse mundo”, manifestação de uma ordem implícita em si coerente na lenta força da sua serenidade, “Placa sem som nem fúria / nem ribombar solene de trovão”. Porém, e de modo inverso ao sentido das estrofes citadas da *Ilíada*, em que em plena representação da violência se dá a ver, à contraluz, o lampejo da constante e possível experiência da paz, em “Amar em Futuro” é na derradeira enunciação poética da paz plenamente desejada que assoma a possibilidade, da irrupção se não da violência, do desastre, do princípio da desordem - “Só a placa movendo-se / tão lenta, ao longo desse tempo, passado já / além de três mil anos. Explosão ou terramoto / a ameaçar -”.

Se a explicação elementar do tempo físico se baseia no fenómeno do calor e no fator da probabilidade, se a sua conceção metafísica o considera como constituinte da estrutura cognitiva do ser humano e de todos os seres sencientes, se a natureza material e mental do tempo é inerente a uma ordem implicada, processual que se manifesta na ordem explícita do mundo dos fenómenos, se o tempo é, portanto, omnipresente na estrutura do mundo objetivo e subjetivo, compreende-se, pelos exemplos dados, que qualquer ideia de salvação dos efeitos deletérios, nefastos, destrutivos e

inconscientes da experiência de vida humana tem necessariamente de o implicar. As figuras de salvação, mediadas pelo gesto e conhecimento artístico e literário, são, portanto, temporalmente situadas. Mas essas figuras indiciam um tipo de apreensão estética, consciente e espiritual do mundo que, na sua transfiguração e co-produção escultórica (Gormley), na graça efémera da sua instantânea e imperfeita realização pictórica (Kazuaki), na sua gravação catártica do sofrimento das vítimas da história (Ferreira de Castro), na eufemização antitética da sua cruel e atroz violência (Homero), na sua esperançosa utopia da vivência da paz substancial do amor (Ana Luísa Amaral) possivelmente o redimem e o justificam. Possibilidade esteticamente processada (e no tempo da história verificada?) que me leva à pergunta essencialmente final: será que o mundo existe para ser salvo?

Notas

* José Eduardo Reis é professor associado na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro onde leciona na área dos estudos literários. É investigador integrado do Instituto de Literatura Comparada da Faculdade de Letras do Porto. Tem publicado regularmente na área de estudos literários comparados com particular incidência na temática do utopismo literário. Foi e é membro do corpo editorial das revistas académicas *Letras Vivas*, *Nova Águia*, *Cultura entre Culturas* e *Atlante*, colaborador regular da revista *Colóquio Letras*, membro do conselho consultivo internacional das *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa* e membro da direção da Associação Europeia de Estudos sobre Utopia, *Utopian Studies Society*. Desde 2004 participa como tradutor convidado nos seminários de tradução Poetas em Mateus, promovidos pela Fundação Casa Mateus. Em 2011 lecionou como professor visitante no departamento de estudos românicos e germânicos na Universidade de Nova Delhi, Índia.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

² Num laboratório da University College London são conduzidas experiências que procuram demonstrar a existência desse potencial quântico.

³ Autor de uma obra prolífica e reveladora de uma persistente e elevada consciência exploratória da situação humana num mundo feito de interdependências, Gormley foi agraciado com vários e importantes prémios, incluindo o prestigiado Turner Prize.

⁴ Vide www.youtube.com/watch?v=cysMpadecfU&ab_channel=OtoriteyiSorgula (1.00:37-1.02:22)

Vide www.youtube.com/watch?v=7tmGq_jUmrl&t=1548s&ab_channel=brescius.com (21.50-23.41)

⁵ *Idem* (47.56-49.52).

⁶ Sabemos, desde Jakobson, que essas são as operações cognitivas e funcionais que permitem elaborar enunciados linguísticos.

⁷ Esta tese de que os poemas homéricos foram nas suas origens compostos e difundidos oralmente teve como seu pioneiro promotor o helenista americano Milman Parry, que a fundamentou com base na verificação de que ambos os poemas recorriam ao que ele designa por fórmulas, i.e., sintagmas verbais concebidos sob a mesma métrica para melhor facilitar a sua memorização.

Bibliowebgrafia

Amaral, Ana Luísa (2014), *Escuro*, Lisboa, Assírio e Alvim.

Bohm, David/ Peat, F. David (2011), *Science, Order and Creativity*, Nova Iorque, Routledge.

Castro, Ferreira de (1959), *As Maravilhas Artísticas do Mundo*, vol. I, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

Frost, Robert (1967), *The Poetry of Robert Frost*, ed. Edward Connery Lathem, Nova Iorque, Holt, Rinheart and Winston.

Godwin, Gaelyn/ Kioko Henkel (2014/2015), <www.youtube.com/watch?v=7tmGq_jUmrl&ab_channel=brescius.com> (último acesso em 08/01/2023).

Homero (2005), *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia.

Howard, Paul (2020), *Infinite Potential. Life and Ideas of David Bohm*, <www.youtube.com/watch?v=hN9Ep6h5C4M&ab_channel=krishnamurtilegendado> (último acesso em 08/01/2023).

Rovelli, Carlo (2019), *Sete Breves Lições de Física*, trad. Vasco Gato, Lisboa, Objectiva.

Arqueografia nuclear¹

Mathilde Ferreira Neves*

Universidade do Porto / ILC

Resumo: Exercício autobiográfico em torno da curta-metragem *Les Mains négatives*, de Marguerite Duras. Reflexão sobre o potencial da arte enquanto apelo e testemunho interventivo na salvação possível.

Palavras-chave: Marguerite Duras, arte rupestre, cinema, resistência política

Abstract: Autobiographical exercise based on the short film *Les Mains négatives*, by Marguerite Duras. A reflection on the potential of art as a call and an intervening testimony in a possible salvation.

Keywords: Marguerite Duras, rock art, cinema, political resistance

Il faudrait instaurer cette critique-là: ne pas parler du film de façon intemporelle mais de soi devant le film.

[Seria preciso instaurar esta crítica: não falar do filme de maneira atemporal, mas de si mesmo diante do filme.]

Marguerite Duras

Nasci em Agosto de 1978, em plena periferia parisiense, nas margens do Sena, numa cidade que foi, para a pequena História, domínio de caça de Luís XV e, para a grande História, terra natal da artista Louise Bourgeois. Depois do parto, a minha mãe ficou exaurida e eu fiquei sem recurso. Lembro-me do impacto da luz e do abandono, da renúncia que é o nascimento. Estava, desde o princípio, em maus lençóis: frágil, estranha, doente, demasiado sensível, vulnerável mesmo. Descendente débil de um taxista e de uma mulher-a-dias, dois emigrantes portugueses, dois trabalhadores

árduos e modestos. Integrei, logo à partida, o grupo dos enfermos, dos desnorteados, dos desadequados. Forçada a resistir, apesar de tudo, forçada especialmente a lutar contra mim mesma. A minha última defesa, a minha única réplica: a arte. Na semana em que nasci, em Agosto de 1978, Marguerite Duras [MD] filmava as avenidas de Paris, ao amanhecer (itinerário e horário de trabalho habituais do meu pai, na altura). *Les Mains négatives*,² um filme que a autora considerava preliminarmente ter falhado, será então a minha certidão de nascimento.



Les Mains négatives, curta-metragem estreada em 1979, foi escrita e montada a partir de planos não utilizados de outro filme durasiano do mesmo ano (*Le Navire Night*). Recuperar, resgatar, reabilitar, regenerar, reparar são estratégias comuns e fundamentais na vida e na obra de MD. O eixo desta autora, em torno do qual roda em permanência, é o *Irreparável*. MD encarna um desespero político profundo (com o qual alumia trevas e ruínas) e defende um programa político radical - lembremos a mulher de *Le Camion*, supremamente insurrecta, declarando no seu desnorote: “Que le monde aille à sa perte, c’est la seule politique” [Que o mundo se desmorone é a única política possível] (Duras 1999: 25), declaração contundente e apocalíptica que era afinal um apelo à reinvenção (íntima e global) contra o intolerável do mundo. O que aparenta ser uma perspectiva desesperada é afinal uma convicção cheia de ânimo, a afirmação vital de uma utopia. A perda ou o fim do mundo, em permanência aludidos por MD, correspondem aqui à diluição da ordem, das convenções, do cânone, expressam a vontade de uma igualdade total, de um destino comum que seja genuinamente comum, e ao desejo de que o capitalismo exacerbado impluda, de que o dogmatismo comunista cesse, de que os preconceitos e todas as identidades estabelecidas/petrificadas se diluam ou desestabilizem.

O termo *mains négatives* [mãos negativas, mãos em negativo] designa pinturas rupestres feitas a partir de impressões palmares, recorrendo à técnica do estêncil, descobertas em certas grutas pré-históricas, um pouco por todo o mundo, da América do Sul à Austrália, passando pela Europa. O contorno dessas mãos bem abertas, pousadas sobre as paredes graníticas das cavernas, é geralmente azul, preto ou carmesim. O significado de tal execução artística permanece por explicar. A visita à gruta Castillo, onde se encontram múltiplas *mãos negativas*, enfrentando a fúria do Atlântico Norte, abalou imensamente MD. Localizada em Espanha, na costa do mar da Cantábria, a gruta Castillo acolhe pinturas com mais de 40.000 anos - vestígios que serão dos mais antigos da arte rupestre no mundo, sendo talvez o melhor dos indícios de que o homem de Neandertal terá sido o primeiro a iniciar-se na arte rupestre à escala global. Ou seja, mesmo antes do aparecimento do *Homo sapiens*, o desejo de expressão era já uma necessidade e o espaço parietal era já utilizado como superfície de revelação.

Segundo Jean Louis Schefer, no livro *Questions d'Art paléolithique* (1999), as pinturas rupestres adaptam-se às características do espaço onde se encontram, no que diz respeito ao volume, ao relevo, à distribuição e articulação (qualidades cines-tésicas que as enquadram). Ainda segundo Schefer, tudo aponta para o facto de que as grutas eram vividas enquanto território sensível. Cada gruta apresenta características físicas próprias e a sua ocupação sublinha uma dada sensibilidade. A disposição das pinturas pelas cavidades, pelos corredores das cavernas e a inclusão do relevo das suas paredes nas próprias figuras demonstram que cada uma tem uma personalidade singular. Muitas grutas estão pontuadas de marcas ou figuras parciais do corpo humano, que se torna, desta maneira, coextensivo ao lugar. Schefer alega que o corpo humano funcionava enquanto enquadramento, é ele que confina o conjunto de gravuras. Quem intervém, para Schefer, faz da gruta um corpo individual que é interpretante das figuras que aí se agrupam, passeiam, lutam, perdem, reproduzem. O corpo humano não é inteiramente figurado (nem figurado com a perfeição dos animais) por não ser uma figura, mas um interpretante do real. No fundo, o corpo humano é o espaço (sensível, táctil, cinestésico) no qual as figuras rupestres podem ser compreendidas. Desde os primórdios, parece dar-se uma implantação topográfica do sensível. Os afloramentos graníticos pintados parecem pulsar, prenhes de animação, de movimento, de acenos, de chamamentos.

É precisamente ao filmar longos *travellings* nocturnos pelas ruas de Paris (num percurso que vai da Bastilha aos Campos Elísios, via as grandes avenidas e a Opéra), captando a aproximação da alvorada, entre as 6h00 e as 6h45, que ocorre a MD a cine-sia das paredes das cavernas; foi o movimento dos próprios planos que fez com que falasse das cavernas da História da humanidade. Para MD, as *mãos negativas* são um chamamento com milhares de anos. Alguém só (todas as mãos na gruta Castillo são do mesmo tamanho) entrou na caverna, defronte ao mar, rodeado pelo fragor oceânico, encarando a vastidão das coisas, e gritou. Essas mãos, estampadas ao longo da parede de granito, para que alguém as visse, clamam por quem as reconheça:

Je suis celui qui appelle

Je suis celui qui appelait qui criaît il y a trente mille ans

Je t'aime

Je crie que je veux t'aimer, je t'aime

J'aimerai quiconque entendra que je crie

[Sou aquele que chama
Sou aquele que chamava que gritava há trinta mil anos
Amo-te

Grito que quero amar-te, amo-te

Amarei quem quer que escute o meu grito]
(Duras 1996a: 97)

Sem planos fixos, numa sucessão de *travellings* fluídos, no limiar do visível (no início do filme ainda é noite, a madrugada desaguará paulatinamente numa hesitação pardacenta), *Les Mains négatives* capta uma Paris quase deserta, uma Paris peculiar que, a essa hora, não pertence propriamente aos parisienses, mas às prostitutas, aos varredores e demais funcionários camarários negros e latinos que recolhem o lixo urbano, às mulheres-a-dias portuguesas que limpam as grandes superfícies e os bancos, aos taxistas, aos distribuidores, aos vagabundos e aos sem-abrigo. Será o tumulto destes “não parisienses” a animar os longos *travellings* do filme. Trata-se, ao mesmo tempo, de um filme sobre a capital francesa e sobre as cavernas. MD considera que as pessoas que a câmara captou ao alvorecer clamam pelo amor, pelo reconhecimento como aqueles que viveram na Pré-História: “Le trajet du travelling traverse ce monde d’appels jamais vu” [O trajecto do travelling atravessa esse mundo de apelos nunca vistos], escreve MD em *Les Yeux verts* (1996b: 18). O filme dá voz e visibilidade aos que não sabem ou conseguem chamar, tal como as *mãos negativas*, expostas nas paredes das cavernas, são, na perspectiva durasiana, um grito, um chamamento, uma vontade, um desejo, um anseio. *Les Mains négatives* é, para MD, um filme terrível e, simultaneamente, um filme de amor. Utilizam-se margens / fissuras / fracturas sociais para espacializar a urgência do sensível, à maneira dos pré-históricos que utilizavam as características da superfície granítica para dar volume, destaque, movimento às suas criações. Implantação topográfica íntima do vulgar que é extraordinária.

À semelhança de outros trabalhos cinematográficos durasianos, é a voz de MD, quebrada pela idade, pela desolação e pelo álcool, que transporta a história, amplificando-a, dando-lhe uma profundidade incontida. “Dans mes films, personne ne parle. Il y a des voix” [Nos meus filmes, ninguém fala, há vozes], diz MD em conversa com Jean-Luc Godard (Duras/Godard 2014: 96). Assim, enquanto vemos, no lusco-fusco do alvorecer, desfilar continuamente as grandes avenidas parisienses, nas quais se projectam o perfil ténue daqueles que, por norma, não têm voz, ouve-se MD a desfiar o clamor daquelas mãos ancestrais. Segundo a autora, diante do abismo, quando se clama somos todos iguais: “Essayez. Essayez alors que vous êtes seul dans votre chambre, libre, sans aucun contrôle de l’extérieur, d’appeler ou de répondre au-dessus

du gouffre. De vous mélanger au vertige, à l'immense marée des appels. Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier" [Tentem. Enquanto estão sozinhos no vosso quarto, livres, sem qualquer controlo do exterior, tentem chamar ou responder acima do abismo. Tentem misturar-se à vertigem, à imensa maré dos apelos. Essa primeira palavra, esse primeiro grito, não sabemos gritá-lo] (Duras 1996a: 11). Na perspectiva durasiana, a escrita é o grito que contém tudo, incluindo a História, incluindo o cinema.

No prelúdio do livro que reúne os textos dos filmes *Le Navire Night*, *Césarée*, *Les Mains négatives* e as três *Aurélia Steiner* (1996a), MD confessa ter-se apercebido, ao visionar os planos inicialmente rodados, de que, dado as deficiências técnicas e um planeamento mal-sucedido, tinha em mãos um filme falhado. Essa derrota sem recurso, essa impossibilidade artística, essa ineficiência da rodagem foi então encarada como algo favorável, como algo que lhe permitiria regressar aos livros (ela que tinha passado a década precedente a fazer cinema). Mas numa insónia luminosa, após ter encarado o desastre do filme, entrevistou-o verdadeiramente e avançou para *Le Navire Night*. Com as sobras das filmagens, com os planos que ficaram por utilizar, realizou *Les Mains négatives*. O cinema durasiano é rudimentar e prodigioso, como as mãos dos nossos antepassados que nos acenam na escuridão: caverna-ecrã assombrosa.

Não acreditando eu na salvação, porque da morte, da dor, da perda ninguém se pode livrar, é sabido que se resiste e isso é efectivamente assinalável. Por que se resiste? Resiste-se porque o clamor perdura. Salvar também é resgatar, defender, emendar, regenerar, clamar como quem chama, como quem reivindica, como quem insiste apesar de tudo. Em *O Nascimento da Arte* (2015), Georges Bataille dá conta de que a arte, não tendo como finalidade a produção de objectos úteis, é desvalorizada e desprezada sempre que se põe em causa ou se perde liberdade política. E a humanidade perde essa liberdade quando se vê privada do seu lugar comum no mundo, da sua dignidade, da sua identidade. Ora, a arte constitui-se enquanto possibilidade transgressiva do fazer, enquanto possibilidade sensível do pensar e do apreender o mundo. Perante a catástrofe, há mãos que tremeluzem desde a nossa infância, que nos acenam no escuro da noite.

Voltando ao princípio, no dia em que nasci, segundo os fretes registados na sua agenda, o meu pai conduzia de madrugada o táxi pelas avenidas parisienses, enquanto a minha mãe se debatia comigo na maternidade. Na parte da tarde, na agenda, o meu pai escreveu "A menina nasceu". Ao longo de *Les Mains négatives*, alguns táxis atravessam a imagem. Ter-se-á cruzado o meu pai com MD? Em todo o caso, o meu grito primevo consta da sua escrita, ecoa em *Les Mains négatives*. É na noite mais cerrada que se contemplam as mais ínfimas centelhas. O desastre segue o seu curso, a derrota não se pode porém declarar. Há indícios, acenos, singularidades, fragmentos, restos, lampejos ténues que nos obrigam à sobrevivência activa. No meu corpo enfermo, em permanente sofrimento e inquietação, em permanente e inevitável combustão, nos meus erros e dilemas, na minha origem modesta e conturbada, subsiste o brilho

ténue mas bravo da resistência política. – Poder oculto do menor gesto, da menor presença, do menor lampejo.

George Didi-Huberman realça, em *Sobrevivência dos Pírilampos*: “Nas margens [...] caminham inumeráveis povos sobre os quais sabemos demasiado pouco [...]. Povos-pírilampos que se adentram pela noite, procurando como podem a sua liberdade de movimentos, fugindo dos holofotes do ‘reino’, fazendo o impossível para afirmarem os seus desejos, emitindo os seus próprios lampejos e dirigindo-se a outros” (2022: 85). MD articula poeticamente as imagens do presente (no qual latejam os oprimidos, os explorados, os ignorados) com um fulgor que advém de sobrevivências milenares. *Les Mains négatives* funciona como um operador de sobrevivência, como um derradeiro testemunho da salvação possível.

Notas

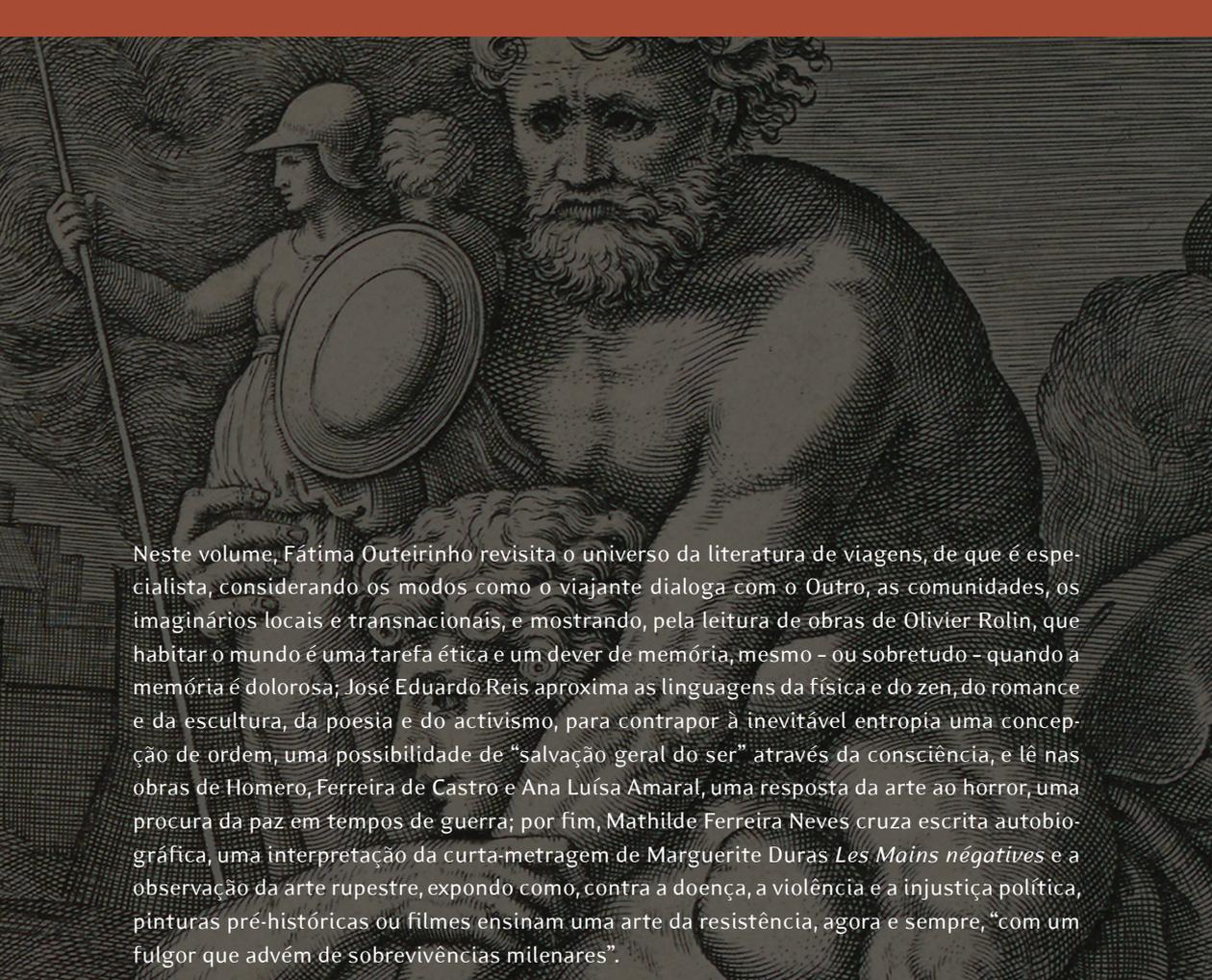
* Mathilde Ferreira Neves anda a monte. Quase sempre, de tanto buir, desintegra. Crê que as corporeidades do diálogo são múltiplas. Às vezes, escreve; outras vezes, soçobra. Entre uma coisa e outra, engendra filmes malfeitos. Neste contexto, publicou, em 2013, o livro *Marquerite Duras - O cinema da escrita / A escrita da voz / A voz do cinema*, numa parceria entre o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e as Edições Afrontamento.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

² *Les Mains négatives* (1979). Duração: 18 minutos. A cores. Texto e realização: Marguerite Duras. Produtora: Les Films du Losange. Voz: Marguerite Duras. Direção de fotografia: Pierre Lhomme. Montagem: Geneviève Dufour. Música: Amy Flamer. Laboratório: L.T.C.

Bibliowebgrafia

- Bataille, Georges (2015), *O Nascimento da Arte*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar [1955].
- Didi-Huberman, Georges (2022), *Sobrevivência dos Pírilampos*, trad. Rui Pires Cabral, Lisboa, KKYM|P.OR.K.
- Duras, Marguerite (1996a), *Le Navire Night / Cesaree Cesarea / Les Mains négatives*, Paris, Mercure de France [1979].
- (1996b), *Les Yeux Verts*, Paris, Éditions de L'Étoile / Cahiers du Cinéma [1980].
- (1999), *Le Camion*, Paris, Les Éditions de Minuit [1977].
- (2001), *La Couleur des Mots - Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob [1984].
- Duras, Marguerite / Jean-Luc Godard (2014), *Dialogues*, Fécamp, Post-Éditions.
- Duras, Marguerite / Xavière Gauthier (1982), *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit [1974].
- Schefer, Jean Louis (1999), *Questions d'Art paléolithique*, Paris, P.O.L.
- Than, Ker (2018), "Será a mais antiga gruta de arte rupestre obra do homem de neandertal?", <www.natgeo.pt/historia/2018/05/sera-a-mais-antiga-gruta-de-arte-rupestre-obra-do-homem-de-neandertal> (último acesso em 10/12/2022).
- Sem indicação do nome do autor (2012), "Descobertas em Espanha as mais antigas pinturas rupestres", <www.dn.pt/artes/artes-plasticas/descobertas-em-espanha-as-mais-antigas-pinturas-rupestres-2610548.html> (último acesso em 10/12/2022).



Neste volume, Fátima Outeirinho revisita o universo da literatura de viagens, de que é especialista, considerando os modos como o viajante dialoga com o Outro, as comunidades, os imaginários locais e transnacionais, e mostrando, pela leitura de obras de Olivier Rolin, que habitar o mundo é uma tarefa ética e um dever de memória, mesmo - ou sobretudo - quando a memória é dolorosa; José Eduardo Reis aproxima as linguagens da física e do zen, do romance e da escultura, da poesia e do ativismo, para contrapor à inevitável entropia uma concepção de ordem, uma possibilidade de “salvação geral do ser” através da consciência, e lê nas obras de Homero, Ferreira de Castro e Ana Luísa Amaral, uma resposta da arte ao horror, uma procura da paz em tempos de guerra; por fim, Mathilde Ferreira Neves cruza escrita autobiográfica, uma interpretação da curta-metragem de Marguerite Duras *Les Mains négatives* e a observação da arte rupestre, expondo como, contra a doença, a violência e a injustiça política, pinturas pré-históricas ou filmes ensinam uma arte da resistência, agora e sempre, “com um fulgor que advém de sobrevivências milenares”.

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia
UIDP/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ISBN 978-989-53476-5-0