

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Constance von Krüger de Alcântara e Silva

MESA:

um atlas da poesia portuguesa moderna e contemporânea



Belo Horizonte

2023

Constance von Krüger de Alcântara e Silva

MESA:

um atlas da poesia portuguesa moderna e contemporânea



Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sabrina Sedlmayer-Pinto.

Belo Horizonte

2023

S586m

Silva, Constance von Krüger de Alcântara e.

Mesa [manuscrito] : um atlas da poesia portuguesa moderna e contemporânea / Constance von Krüger de Alcântara e Silva. – 2023.
1 recurso online (321 f. : il. (algumas color.)) : pdf.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 306-321.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 2. Mesas na literatura – Teses. 3. Benjamin, Walter, 1892-1940. – Teses. 4. Warburg, Aby, 1866-1929. – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 869.109



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE CONSTANCE VON KRÜGER DE ALCÂNTARA E SILVA

Número de registro: 2019698514. Às 9 horas do dia 13 (treze) do mês de setembro de 2023, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* em 11/08/2023 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 30/08/2023, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *MESA: um atlas da poesia portuguesa moderna contemporânea*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Joana Matos Frias - Universidade de Lisboa - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Vincenzo Russo - Universidade de Milão - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 13 de setembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 15/09/2023, às 11:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vincenzo Russo, Usuário Externo**, em 15/09/2023, às 15:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 15/09/2023, às 18:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 15/09/2023, às 18:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2629577** e o código CRC **1BCB35F1**.

para Maria Emília

AGRADECIMENTOS

A escrita de uma tese é um trabalho solitário e silencioso, mas que não seria possível sem o eco da presença daqueles que nunca se levantaram da mesa que compartilhamos.

Agradeço primeiramente e sempre aos meus pais, Ana Carolina e Raimundo Olavo, pela confiança plena, pelo incentivo absoluto e por todo o amor que há;

aos meus irmãos, Fernando e Izabele, por dividirem o pão, a razão e a vida; e à Isabel, família expandida, por tudo que há e que ainda virá;

aos meus padrinhos, aos meus tios, aos meus primos, à minha sogra e à memória dos meus avós;

ao Benoit, que administra com leveza a aventura que empreendemos e que me ajuda a encontrar as palavras impossíveis;

à Amanda, que com seu coração de árvore tem me sustentado no exercício da alegria e da poesia;

aos amigos – festa na presença, compreensão na ausência – toda minha segurança: Kiu e Júnior; Natália, Lavínia, Letícia, Fernanda, Júlia, Rebs e Laura; Mirella, Luana, Letícia, Fernandinha, Bárbara, Bebel, Sílvia, Duda, Carol e Luísa; Mariana, Raíssa, Vanessa, João Victor, Laura, Helena, André e todos-tantos;

aos amigos em Letras, pelos diálogos que me formaram e por toda a generosidade nesse longo percurso: Nathália Valentini, Alice Vieira, Clara Amorim, Pedro Brito, Abel Guerra, Luiz Eduardo Andrade, Rafael Souza, Nathalia Greco, Carolina Anglada, Guilherme Leite, Elisa de Oliveira, Bárbara Mano, Helder Corrêa, Amanda Kimie, Daniel Aquino, Letícia Araújo, Bárbara Moreira – e tudo que lemos juntos;

aos colegas da graduação e da pós-graduação, por coabitarem o espaço do amor pela palavra;

ao SAL – grupo de pesquisa “Sobre Alimentos e Literatura” – pela caminhada conjunta e pelo tempero;

à minha orientadora e professora Sabrina Sedlmayer – que tudo ensina com rigor e luz, que fala com delicadeza e lê com ferocidade – e com quem o ofício da pesquisa confundiu-se com a própria vida, pela palavra amiga, pela coragem emprestada e pela argúcia;

aos professores Élcio Loureiro Cornelsen, Márcia Arbex, Joana Matos Frias, Vincenzo Russo, Izabela Leal e Nathália Valentini pela atenção dedicada à tarefa de leitura deste trabalho;

aos meus professores, que muito me ensinaram; aos meus alunos, que tudo me ensinaram;

aos funcionários do Poslit e da Faculdade de Letras; à CAPES, pela bolsa que permitiu a calma necessária para a escrita; a todos que marcham pela educação, pela universidade pública e pela manutenção do pensamento;

&

à Maria Emília, por ler primeiro; por todo amor, suporte, parceria e por me ensinar a olhar a paisagem; por me ajudar a transformar um ribeirão em braço de mar, e por ser a companhia para falar da cor dos temporais, do céu azul, das flores de abril; pensar além do bem e do mal, lembrar de coisas que ninguém viu. A minha mesa é a sua mesa.

*Mesa, madeira posta
próximo dos homens: pelo corte
da plaina,
a lixa ríspida,
a cera sobre o betume, os nós;
e dedos tacteando
as últimas rugosidades;
morosamente; com o amor
do carpinteiro ao objecto
que nasceu
para viver na casa;
no sítio destinado há muito;
como se fosse, quase,
uma criança da família.
(Carlos de Oliveira)*

RESUMO

O trabalho que aqui se apresenta tem por objetivo se debruçar sobre a seguinte questão: seria a *mesa*, esse objeto trivial, uma fórmula de *pathos* na poesia portuguesa moderna e contemporânea? A hipótese que se lança parte da observação – nos poemas que compõem o *corpus* da pesquisa – de que esse móvel sobrevive, pelas palavras, de forma imagética, e que sua presença anuncia mais do que a trivialidade que se supõe de um objeto cotidiano, como se demonstrará no capítulo dedicado à sua história. Para tratar a questão colocada sobre a *mesa* (e *sobre* a mesa), solicitam-se os conceitos de *Pathosformel* e *Nachleben*, do pensador alemão Aby Warburg, bem como o modo de pensar (expresso, no limite, pela obra das *Passagens*) do também alemão Walter Benjamin. Esse empréstimo dos conceitos e dos métodos torna essa pesquisa, em termos teóricos, filiada a um pensamento transversal, constelar, e, principalmente, iconográfico. Muito embora o percurso teórico seja o primeiro condutor do texto a seguir, é dos poemas que essa pesquisa nasce. Mais especificamente, da leitura desses poemas, e da verificação da recorrência da palavra *mesa* em um *corpus* escolhido por um recorte necessário para a execução da pesquisa, em termos práticos. Pretende-se, a partir da inspiração warburguiana do seu atlas *Mnemosyne*, apresentar tais poemas em pranchas orientadas por fórmulas de *pathos* verificáveis nessas recorrências da *mesa*, de modo a compor, assim, um atlas da *mesa* na poesia portuguesa moderna e contemporânea. Por fim, pretende-se discutir a dupla potência da *mesa*, ora como campo operatório, ora como – ela mesma – uma *Pathosformel*.

Palavras-chave: mesa; poesia portuguesa; aby warburg; walter benjamin; atlas.

ABSTRACT

The work presented here aims to address the following question: would the *table*, this trivial object, be a formula of *pathos* in modern and contemporary Portuguese poetry? The hypothesis that is launched starts from the observation – in the poems that make up the *corpus* of the research – that this piece of furniture survives, through words, in an imagery way, and that its presence announces more than the triviality that is supposed of an everyday object, such as will be demonstrated in the chapter dedicated to its history. To deal with the question proposed about the *table* (and *on* it), we ask for the concepts of *Pathosformel* and *Nachleben*, thought by Aby Warburg, are requested, as well as the way of thinking (expressed by the work of *Passages*) of the also German Walter Benjamin. This principle of concepts and methods research, in theoretical terms, makes this research affiliated with a transversal, constellar, and, mainly, iconographic thinking. Although the theoretical path is the first conductor of the following text, it is from the poems that this research is born. More specifically, the reading of these poems, and the verification of the *table's* recurrence in a *corpus* (chosen exclusively for a necessary cut for the execution of the research, in practical terms). We claim, from the Warburgian inspiration of his atlas *Mnemosyne*, to present such poems on panels guided by formulas of *pathos* verifiable as recurrences of the *table*, in order to compose, thus, an atlas of the *table* in modern and contemporary Portuguese poetry. Finally, we intend to discuss the double power of the *table*, sometimes as an operative field, sometimes as – itself – a *Pathosformel*.

Keywords: table; portuguese poetry; aby warburg; walter benjamin; atlas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Caprichos 43</i> , de Francisco de Goya (1798)	17
Figura 2 – Serpente como relâmpago, reprodução do piso de um altar em uma <i>keiva</i>	31
Figura 3 – "Tio Sam" e os fios elétricos	32
Figura 4 – Prancha 6 do atlas <i>Mnemosyne</i>	45
Figura 5 – <i>Laoconte e seus filhos</i>	47
Figura 6 – Índio Hopi	47
Figura 7 – <i>O Nascimento de Vênus</i> , de Botticelli (1485-1486)	48
Figura 8 – <i>Vênus de Milo</i> (século II a.C.)	48
Figura 9 – <i>Angelus Novus</i> , de Paul Klee (1920)	57
Figura 10 – <i>Les Chiffonniers</i> , Eugène Atget (1913)	60
Figura 11 – <i>La Intimidad de la Luz en St. Ives</i> , de Victor Grippo (1997)	72
Figura 12 – <i>La Intimidad de la Luz en St. Ives</i> , de Victor Grippo (1997) – 2	73
Figura 13 – <i>Antología IV</i> , de Victor Grippo (1972)	73
Figura 14 – <i>Inmensa</i> , de Cildo Meireles (1982-2002)	74
Figura 15 – sem título, de José Pedro Croft (1993)	75
Figura 16 – <i>Plegaria Muda</i> , de Doris Salcedo (2008)	76
Figura 17 – ilustração de Man Ray para a revista <i>Minotaure</i> (1933)	80
Figura 18 – <i>Pergaminho Vindel</i> , século XIII, encontrado no século XX	83
Figura 19 – <i>Cancioneiro da Ajuda</i> , século XIII	84
Figura 20 – <i>Acróstico de Florencio</i> (945)	85
Figura 21 – Cristina di Pisano em sua mesa no <i>scriptorium</i> medieval (1407)	85
Figura 22 – Monges copistas trabalhando, iluminura do <i>Livro de Jogos</i> , obra do <i>scriptorium</i> de Afonso X (1283)	86
Figura 23 – A Távola Redonda de Rei Arthur e de seus cavaleiros (s/d)	87
Figura 24 – Prancha 1 do atlas <i>Mnemosyne</i> , de Warburg - fígados de carneiros	88
Figura 25 – Modelo em argila do fígado de um carneiro (Babilônia, aproximadamente 2050-1740 a.C.)	89
Figura 26 – Afresco da <i>Santa Ceia</i> em Santa Maria della Grazie, Milão, de Leonardo da Vinci (1495-1498)	91
Figura 27 – <i>A Taula de Sant Miquel</i> , do Mestre de Soriguerola, século XIII	91
Figura 28 – Recorte da <i>Tapeçaria de Bayeux</i> (século XI)	92
Figura 29 – Detalhe de pintura de Euaion (460-450 a.C.)	94
Figura 30 – <i>Triclinium</i> romano com a mesa ao centro (s/d)	96
Figura 31 – <i>Triclinium</i> romano com a mesa ao centro (s/d) - II	97
Figura 32 – <i>Triclinium</i> romano com a mesa ao centro (s/d) - III	97
Figura 33 – O rei elevado, iluminura francesa (século XV)	98
Figura 34 – <i>Henrique VIII janta com público espectador</i> , de Hans Holbein (1540)	99
Figura 35 – <i>Loggia di Psiche</i> , afresco de Rafael Sanzio e alunos (1517)	101
Figura 36 – <i>Un coin de table</i> , de Fantin-Latour (1872)	105
Figura 37 – <i>Refeição de Trabalhadores</i> , de Teresa Sarsfield Cabral (1964)	107
Figura 38 – <i>La Lecture</i> , de Fantin-Latour (1877)	108
Figura 39 – <i>Mulher Nua Lendo</i> , de Robert Delaunay (1915)	108
Figura 40 – <i>Jogo de Damas</i> , de Abel Manta (1927)	109
Figura 41 – <i>A cesta de maçãs</i> , de Paul Cézanne (1893)	113
Figura 42 – <i>O Telefone e Quarto de Costura</i> , de Isabel Quintanilla (1996 e 1974)	114

Figura 43 – <i>A Noite</i> , de Isabel Quintanilla (1995)	114
Figura 44 – <i>Le Déjeuner sur L'herbe</i> , de Édouard Manet (1862-1863)	115
Figura 45 – <i>Le Déjeuner sur L'herbe</i> , de Claude Monet (1865-1866)	116
Figura 46 – A mesa de Sarah Wigglesworth (antes do jantar) (2019)	117
Figura 47 – A mesa de Sarah Wigglesworth (durante o jantar) (2019)	117
Figura 48 – A mesa de Sarah Wigglesworth (depois do jantar) (2019)	117
Figura 49 – Mapa – Estreito de Gibraltar, Cordilheira de Atlas e Oceano Atlântico	122
Figura 50 – Porta ocidental de Sainte-Marie d'Oloron – França, primeiro terço do século XII e Atlante no Tribunal de Wooster – Condado de Wayne	122
Figura 51 – Esquema arquitetônico de uma Cariátide – Escola de Arquitetura da Universidade de Navarra	123
Figura 52 – Vértebra C1, chamada Atlas	124
Figura 53 – <i>Atlas Farnèse</i> , hoje no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles	125
Figura 54 – Prancha 2 do atlas <i>Mnemosyne</i> de Aby Warburg	126
Figura 55 – Exemplos do bloco mágico, descrito por Freud	130
Figura 56 – O <i>Codex Ephraemi Rescriptus</i> , Biblioteca Nacional da França, exemplo de palimpsesto (cerca de 450 d.C.)	131
Figura 57 – <i>Pub</i> , de Rolando Sá Nogueira (1964)	135
Figura 58 – Manuel de Freitas à mesa de uma taberna, fotografia (2008)	136
Figura 59 – <i>Jogando às damas</i> , de Júlio Resende (1945)	137
Figura 60 – sem título, <i>Tabernas de Lisboa</i> , de Luis Pavão (1981)	143
Figura 61 – Duas pinturas sem título, de Querubim Lapa (1947)	144
Figura 62 – Estudo para “O Grupo no Café A Brasileira”, de Bernardo Marques (s/d)	151
Figura 63 – <i>Auto-Retrato num grupo</i> , pintura para o café “A Brasileira”, de Almada Negreiros (1925)	151
Figura 64 – <i>Café</i> , de Bernardo Marques (s/d)	154
Figura 65 – <i>O pintor ele-mesmo no seu espaço poético</i> , de António Costa Pinheiro (1979)	157
Figura 66 – <i>Café e Café III</i> , de Rolando Sá Nogueira (1960)	174
Figura 67 – Duas representações de Fernando Pessoa à mesa: <i>O poeta Fernando Pessoa - ele - mesmo</i> , de António Costa Pinheiro (1979) e <i>Retrato de Fernando Pessoa</i> , de José de Almada Negreiros (1964)	181
Figura 68 – <i>Interior</i> , de Carlos Botelho (1937)	190
Figura 69 – <i>Natureza morta</i> , de Maria Beatriz (1981)	196
Figura 70 – <i>Pintura</i> , de Frederico George (1939)	204
Figura 71 – Fotografia da série <i>Vita Brevis</i> , de Maria Beatriz (2000) – 1	210
Figura 72 – Fotografia da série <i>Vita Brevis</i> , de Maria Beatriz (2000) – 2	210
Figura 73 – <i>nature morte bleue</i> , de Maria Helena Vieira da Silva (1932)	212
Figura 74 – <i>Natureza morta (Bristol Club)</i> , de Lino António (1926)	213
Figura 75 – <i>Natureza Morta</i> , de Maria Keil (1941)	214
Figura 76 – Quatro fotografias da série <i>O pequeno mundo</i> , de Jorge Molder (2000)	216
Figura 77 – <i>Pygmalion</i> , iluminura de Robinet Testard (1460)	237
Figura 78 – <i>Pygmalion sculptant sa bien-aimée</i> , iluminura retirada do <i>Roman de la Rose</i> (1360)	238
Figura 79 – Xilogravura de Pigmalião (1505)	238
Figura 80 – <i>Pygmalion sculptant Galatée</i> , iluminura (1380)	238
Figura 81 – Desenho, de Ribeiro de Pavia (s/d)	246
Figura 82 – <i>Campaniça</i> , de Ribeiro de Pavia (1976)	246
Figura 83 – Medusa com a cabeça de Perseu, de Luciano Garbati (2018)	257
Figura 84 – sem título, de Bernardo Marques (s/d)	263

Figura 85 – sem título, de Bernardo Marques (s/d) _____	264
Figura 86 – sem título (Bristol Club), de Lino António (1926) _____	272
Figura 87 – <i>O azul eterno do Mediterrâneo</i> , de Luís Noronha da Costa (1967) _____	276
Figura 88 – Azulejos de Aljubarrota _____	278
Figura 89 – sem título (autorretrato no seu ateliê em Lisboa), de Sena da Silva (1970) _____	282
Figura 90 – <i>Mulher-Estudo</i> , de Bernardo Marques (s/d) _____	284
Figura 91 – <i>A Última Ceia</i> , de Leonardo Da Vinci (1495-1498) _____	285
Figura 92 – <i>Mémoires d'enfance / Birthday Party</i> , de Martha Telles (1976) _____	293

SUMÁRIO

MESA	15
1. Aby Warburg e Walter Benjamin (do método)	25
1.1 Aby Warburg, a “ciência sem nome” e a “lei da boa vizinhança”	28
1.1.1 <i>Pathosformel</i>	34
1.1.2 <i>Pathos</i>	38
1.1.3 Sintoma	41
1.1.4 <i>Nachleben</i>	43
1.1.5 <i>Atlas Mnemosyne</i>	44
1.2 Walter Benjamin, trapeiro	54
1.2.1 A História da arte não existe	55
1.2.2 <i>Angelus Novus</i>	56
1.2.3 Passagens: método	58
1.2.4 Limiar	60
1.3 Warburg e Benjamin: uma constelação	64
2. A narrativa pela mesa (do objeto)	65
2.1 As mesas	78
2.2 A mesa não para de sobreviver; seria a mesa uma <i>Pathosformel</i> ?	113
ATLAS	119
3. Mesa, “cena de escrita”	128
3.1 A taberna	135
3.1.1 As soturnas tabernas na poesia de Manuel de Freitas	135
3.1.2 Al Berto: largar a tristeza à porta da taberna	147
3.2 O café	151
3.2.1 A mesa do café sob o sol, em Ruy Belo	152
3.2.2 Tabaco, sonho e névoa: a mesa do café em Nuno Júdice	166
3.2.3 Sofrimento, desejo, solidão: Gonçalo M. Tavares e o pathos à mesa	171
3.2.4 Sophia de Mello Breyner Andresen evocando Fernando Pessoa	176
3.2.5 Manuel António Pina no Café do Molhe	184
3.3 A casa	188
3.3.1 Manuel António Pina a caminho de casa	189
3.3.2 A cartografia à mesa de Fiama Hasse Pais Brandão	194
3.3.3 A casa à beira-mar de Sophia de Mello Breyner Andresen	199
3.3.4 Jorge de Sena, o trabalho e os dias em casa	206
3.3.5 A “casinfância” de Herberto Helder	217
4. Lugares à mesa	234
4.1 Desejo	236
4.2 Fome	258
4.3 Poder	274
4.4 Memória	295
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	307

MESA

Quando o historiador da arte Aby Warburg (Hamburgo/Alemanha, 1866–1929) deixou a internação psiquiátrica que o detivera por seis anos – de 1918 a 1924 – em Kreuzlingen¹ e retomou as atividades na biblioteca a que dedicara sua vida, reencontrar uma orientação para seu pensamento era um método não só de pesquisa, mas de sobrevivência. Para tal, para não se perder no absurdo do mundo, da imaginação ou da história, o pensador necessitava de um plano de pensamento. Em termos práticos, de um ambiente que lhe fosse familiar e que criasse uma espécie de constelação em que o vagar de imagens não lhe fosse tão hostil. Por essa razão, Warburg transportava determinados pertences aonde quer que se dirigisse, montando e remontando, quantas vezes fosse preciso, a sua mesa de orientação.

Mas a mesa – que se desdobraria em pranchas – não apareceu, para Warburg, como cura pura e simples de suas patologias mentais². Antes, constituiu para ele uma espécie de reformulação da inquietação geradora do tumulto responsável por suas agruras pessoais, mas também pelo seu projeto mais ousado: o atlas *Mnemosyne*.

A mesa, de tal modo, foi a prancha primordial para a execução de um projeto visual original e paradigmático que muito contribuiu, por suas questões metodológicas, para o desenvolvimento de uma *Kulturwissenschaft* [ciência da cultura] no pensamento ocidental do século XX. A partir da mesa de orientação de Aby Warburg é que muitas das questões elaboradas por grandes pensadores europeus da cultura contemporânea, como os seus leitores Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, encontrassem o espaço para se colocar.

A mesa aparece então como essa interface – ou, melhor dizendo, como esse espaço limiar – entre a patologia e a sabedoria, entre os *monstra* e os *astra*. É como na gravura 43 da série *Los Caprichos* (1798), de Goya, em que o artista aparece em um autorretrato debruçado sobre a mesa, dividindo com ela o espaço intermediário (e tensional) entre a razão (que produz os monstros da

¹ As internações de Aby Warburg se deviam à sua condição mental, muitas vezes tratada como irreversível, e comumente associada à esquizofrenia. Nesses tempos alijado de casa, não havia perspectiva de retorno à vida comum – o que foi rebatido historicamente por um retorno não só improvável, como extremamente produtivo em termos intelectuais. Esse percurso está descrito em *Atlas ou O gaio saber inquieto* (2018, p. 256), de Georges Didi-Huberman, que traça um percurso, sobretudo na terceira parte da obra, do padecimento de Warburg como um evento paralelo à sua produção como pensador.

² Segundo Didi-Huberman (2018), a “cura” individual de Warburg guarda analogia com a “psicomaquia” cultural contra a qual o historiador sempre se opôs com “energia dolorosa”: a sua temporalidade não poderia, nesse sentido, ser reduzida a um episódio histórico localizado com simplismo. Assim sendo, e contrariamente à suposição de Ernst Gombrich (de que *Mnemosyne* seria simplesmente uma solução ao impasse de Warburg), Didi-Huberman (2018, p. 256) apresenta a mesa do atlas do hamburguês menos como uma solução definitiva e mais como uma tábua sobre a qual os contínuos gestos de rearrumação salvavam, ao menos, o dia. E assim os dias teriam se sucedido, até sua morte.

imaginação) e os monstros que habitam a imaginação, eles mesmos, a perturbar a razão que os sonhou.

Assim como na obra de Goya, Warburg e suas pranchas de orientação trabalharão em conjunto na criação de um espaço delimitado onde se podem rearranjar imagens dialeticamente, usufruindo da tensão que só o limiar entre polos extremos oferece. Esse espaço é a mesa.

Figura 1 – *Caprichos 43*, de Francisco de Goya (1798)



Fonte: <<https://tinyurl.com/3zrwdmvw>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Foi a partir dessa angústia – desses monstros – do pensamento warburguiano que o desassossego dessa pesquisa tomou forma: antes, porém, de apresentá-la, é necessário ver a mesa, que, de espaço de imagens, dá, nesse texto que se segue, o salto para a condição, ela própria, de *ser* imagem.

Mas o que é a mesa?

MESA

s. f. || banca; móvel de madeira, de pedra ou de ferro, que se compõe de uma superfície lisa mais ou menos comprida, quadrada ou redonda (tabuleiro), assente sobre bastes verticais (pés), e que, além de outras aplicações, serve principalmente para sobre ela se colocarem as iguarias na ocasião da refeição, e se executarem ou prepararem certos trabalhos artísticos ou mecânicos: Mesa de escritório; mesa de jantar. || Qualquer superfície lisa e horizontal: Num vale ameno, que os outeiros fende, vinham as claras águas ajuntar-se, onde uma mesa fazem, que se estende tão bela quanto pode imaginar-se. (Camões) || (Fig.) O passadio; o tratamento, o modo por que se vive relativamente à comida: ter boa mesa. || O conjunto formado pelo presidente, secretários e vogais de uma corporação ou associação: a mesa da Câmara dos Deputados; a mesa da Santa Casa da Misericórdia. || (Port.) Nome genérico por que se designam na alfândega diversas repartições, as quais derivam a sua designação especial dos gêneros que têm a seu cargo verificar e despachar: Mesa da fruta; mesa das carnes. Cf. mesa de rendas. || (Jogo) Em alguns jogos de vaza, o bolo ou quantia que se põe na mesa para ser levantado pelo parceiro que ganhar: Levantar a mesa; aumentar a mesa. || Nas espingardas de percussão a parte superior da chaminé, onde assenta a cápsula e bate a boca do cão para produzir a explosão. || Planura onde se empilha o barro, depois de amassado e posto em forma piramidal o bolo de que se faz a telha (nos telheiros). || (Bras.) Sessão de feitiçaria. V. mesa de cabeceira, mesa de rendas e mesa-redonda. || Mesas dos alforjes 1. (Mar.) os madeiros sobre que assentam as molduras ou enfeites que arrematam os lados do painel da popa contra o costado e borda do navio. || Mesas de guarnição 1. (Mar.) ou das enxárcias, pranchões que se aplicam ao costado dos navios para neles entalharem as chapas que aguentam as bigotas das enxárcias reais. || Mesas das malaguetas 1. (Mar.) tábuas grossas que se aplicam à amurada dos navios e que têm em todo o seu comprimento vários furos onde se introduzem malaguetas para dar voltas aos cabos de mareação. || Mesas do traquete 1. (Mar.) os pranchões que se colocam sobre o costado do navio para neles se entalharem as chapas das abatocaduras que aguentam as bigotas da enxárcia real do mastro do traquete || Mesa do bilhar 1. as tábuas ou caixilho sobre que assenta o pano do bilhar. || Mesa do carro 1. as peças que formam o seu leito e onde se coloca a carga. || Mesa da comunhão 1. a grade ou o altar junto do qual os fiéis vão comungar. || Mesa da consciência e ordens 1. (ant.) V. consciência. || Mesa de estado 1. a do chefe do Estado em que têm assento os oficiais-mores da sua casa, os altos dignitários e outras personagens. || Mesa da moenda 1. as tábuas que nos engenhos de moer a cana-de-açúcar se acham a par das gargantas onde se colocam as canas. || Mesa de pé de galo 1. mesa em geral redonda, com o pé central tripartido na base. || Mesa de safra 1. a superfície plana da bigorna sobre que se batem as peças em que se trabalha. || Mesa travessa 1. a que está no topo dos refeitórios, e onde tomam lugar as pessoas de mais distinção. || Dar mesa 1. a alguém, sustentá-lo. || Estar a mesa posta 1. estar preparada para nela se tomar uma refeição. || Ficar debaixo da mesa 1. embriagar-se, cair da cadeira em virtude de ter bebido muito. || Ir para a mesa 1. ir sentar-se à mesa para tomar qualquer refeição. || Levantar a mesa 1. . V. levantar. || Passar por baixo da mesa 1. . V. passar. || Pôr a mesa 1. ; pôr à mesa; pôr na mesa. V. pôr. || Pôr-se à mesa 1. . V. pôr. || Pôr as cartas na mesa 1. (fig.), não dissimular. || Sair ou levantar-se da mesa, concluir ou interromper a refeição afastando-se da mesa onde se tomou. || Sentar alguém à sua mesa, admiti-lo a tomar parte no seu jantar; convidá-lo a jantar: Vocês não sabem que eu sentei à minha mesa o homem desta mulher. (Camilo.) || Sentar-se à mesa de 1. alguém, ser convidado a jantar com alguém: Sua Exa Rev.ma convida-o a sentar-se à sua mesa amanhã. (R. da Silva) || Ter mesa franca 1. dar de jantar a todas as visitas que chegam à hora de jantar. || Á mesa (loc. adv.), durante a refeição: Os meninos devem estar calados à mesa. F. lat. Mensa.

(AULETE et al., 2021)

A mesa é um universo.

Escrever sobre a mesa é aceitar de antemão as múltiplas possibilidades de interpretação que o móvel oferece. O verbete *mesa*, em qualquer dicionário, é plural em suas definições, pois não são poucos os usos da palavra para designar, além do móvel em si, hábitos e disposições sociais. A mesa é também metonímia da casa, da comida, da boa educação. Sua estrutura arquetípica proporcionou o batismo, com seu nome, de estruturas geomorfológicas planas³ em sua parte mais alta, bem como a parte superior de um brilhante é assim denominada. A mesa pode ser, por analogia, a reunião de profissionais dedicados a tratar de um tema mediante o debate, assim como o corpo eclesiástico ou jurídico de uma instituição, além de nomear práticas religiosas, como uma sessão de catimbó ou um rito de macumba. A mesa – *mensa*, em latim – designava inicialmente um tipo de doce comum nas antigas Grécia e Roma, que, por vocação religiosa, dividia-se em pedaços para ser disposto como oferenda (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 64) sobre um “campo operatório” que em seguida se apropriou de seu nome⁴. Esse percurso metonímico, que esbarra na concretude da nomeação de uma estrutura milenar, dá a ver em partes a envergadura dos estudos sobre tal móvel. A mesa é o suporte e é mais. Estar à mesa é dispor de apoio, e, por essa razão, a mesa assume tantas acepções – tantas quanto são possíveis as atividades humanas.

Como, então, não deduzir isso que a mesa funcione como operador de conversão entre as potências da natureza e os poderes da cultura, as coisas brutas e os signos organizados, a fragmentação dos *monstra* e a constelação dos *astru*? Que seja para nela fazer uma refeição, dispor oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tramar alguma operação mágica, a mesa em todos os casos recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas. (Ibidem, p. 64).

Essa variedade de aplicações para a palavra que designa primeiramente um objeto promove a reflexão de que a mesa é mais do que a mesa em si: a partir dessa vasta potência, é possível assimilar que mesmo a condição de um simples móvel é reducionista. Mas a mesa é, sim, e antes de tudo, um móvel.

Falar da mesa, portanto, é falar também de sua estrutura física. O belga Florian Dieu, retomando o século XV, escreve um verbete para *Gastronomie historique* (2015), de organização de Annick

³ Aby Warburg, o teórico utilizado nessa pesquisa e a quem se retornará durante todo o texto, escreveu sobre sua visita a indígenas nos Estados Unidos – e, em seus relatos, é possível ler, sobre as formações geomorfológicas do lugar, o uso da palavra *mesa*. São alguns exemplos: “Esse é o mapa da **mesa** de Colorado, nas Montanhas Rochosas” (WARBURG, 2015, p. 185); “De lá, pude fazer a verdadeira jornada até as aldeias dos rochedos, situadas em três **mesas** que correm em paralelo no sentido norte-sul.” (Ibidem, p. 204); “O livro, que encontrei na Smithsonian Institution, era a obra de Nordenskjöld sobre a **Mesa Verde**” (Ibidem, p. 241). [Grifos da pesquisa].

⁴ A relação entre o campo operatório sagrado e o espaço de refeição é salientado nos estudos das “mesas sagradas” gregas e romanas por Goudienau (apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 64).

Englebert, em que trabalha a mesa como suporte de preparação culinária. Para isso, retoma o medieval livro de cozinha *Du fait de cuisine* (1420), de Amiczo Chiquart, o *Maître Chiquart*.

TABLE: Du latin tabula, qui signifie littéralement planche, et qui a remplacé, en latin populaire le terme du latin classique qui signifiait table, mensa. Vers 1150, on utilise le mot table pour désigner “l’objet formé d’une surface plane et sur lequel on peut déposer des objets, notamment les mets”. Il se rapporte d’ailleurs premièrement aux planches que l’on plaçait sur des tréteaux pour pouvoir poser des plats et qui a donné l’expression mettre la table. Au XV^e siècle est attesté le mot prononcé [tabla] dans l’ancien parler de Neuchâtel, signifiant planche disposée horizontalement pour y placer qch. En savoyard nous le trouvons prononcé [tabla] ou [tablia]. A Albertville, il signifie spécialement tables sur lesquelles on étale les fruits d’hiver. Godefroy atteste le mot écrit table. La forme dialectale, en Haute-Savoie et dans le canton du Valais, la plus couramment attestée est [tabla]. Mais nous trouvons également les formes [tabla], par exemple à Courmayeur dans le Val d’Aoste, et [trabla] dans l’ouest de la Haute-Savoie et de la Savoie. La forme employée par Chiquart apparaît cependant comme étant d’origine française.

Dans Du fait de cuisine, la table connaît, en cuisine, les mêmes fonctions que la postç, à savoir sécher et/ou égoutter les aliments, comme, par exemple (...), en parlant d’amandes, “et puis les mectés essuier et esgouter sur table belle et necte”, mais également s’occuper des viander après cuisson, (...), on nous dit, “et quand as char sera cuicte si la tire dehors sur belles tables belles et nectes et si em tire la coenne et tous les ossés, et puis hasche trèsbien minus”. La table est d’ailleurs utilisée parallèlement à la postç et pour réaliser la même chose (...), et elle peut remplacer ou être remplacée par cette dernière (...). (DIEU, 2015, s/p).⁵

O verbete de Dieu, além de explicitar a função de apoio da mesa no contexto medieval relatado por Chiquart, mostra como o termo em francês *table*, por sua referência à tábua horizontal – à prancha – que compõe a mesa, substituiu, no uso, o termo advindo do latim clássico, *mensa*. Além disso, apresenta seu uso como um apoio na preparação culinária, não só no momento do banquete. Esse uso anterior à refeição é da ordem dos preparativos, o que explica também, como descrito por Dieu, a origem da expressão “por a mesa”.

Mas o que precede a alimentação e mesmo a estética de uma “mesa posta” é também o preparo da mesa em si. A palavra *mesa* que chega à contemporaneidade é, nesse sentido, um sinônimo de tábua (ou *tabula*). A tábua é, por excelência, um de seus elementos constitutivos (e fonte desse

⁵ Em livre tradução: “MESA: Do latim *tabula*, que significa literalmente tábua, e que substituiu, no latim popular, o termo clássico que significava mesa, *mensa*. Por volta de 1150, a palavra mesa era usada para designar “o objeto formado por uma superfície plana e sobre o qual se podem colocar objetos, em particular pratos”. Refere-se também, em primeiro lugar, às tábuas que eram colocadas em cavaletes para poder pousar os pratos e que originaram a expressão “por a mesa”. No século XV, é verificada a palavra pronunciada [tabla] no antigo dialeto de Neuchâtel, significando tábua disposta horizontalmente para colocar algo sobre ela. Na Sabóia, encontramos a pronúncia [tabla] ou [tablia]. Em Albertville, significa especialmente mesas nas quais as frutas de inverno são espalhadas. Godefroy atesta a palavra mesa escrita. A forma dialetal, na Alta-Sabóia e no cantão de Valais, é mais comumente verificada como [tabla]. Mas também encontramos as formas [tabla], por exemplo em Courmayeur, no Vale de Aosta, e [trabla] no oeste da Alta-Sabóia e na Sabóia. No entanto, a forma utilizada por Chiquart parece ser de origem francesa.

Em *Du fait de cuisine*, a mesa conhece, na cozinha, as mesmas funções que o *postç*, nomeadamente secar e/ou escorrer os alimentos, como, por exemplo (...) amêndoas, “e depois enxugar e escorrer em uma mesa bonita e limpa”, mas também se ocupa da carne depois de cozida, (...), nos dizem, “e quando a carne estiver cozida, será retirada para mesas bonitas e limpas e se puxa a casca e todos os ossos, e então se corta bem menos”. A mesa também é usada ao lado do *postç* e para conseguir a mesma coisa (...), podendo substituir ou ser substituída por este último (...).”

jogo de linguagem metonímico), e aquele que mais resume a sua expectativa de serventia. Afinal, a mesa é um móvel de apoio que é pensado com rigor por quem o constrói.

Os estudos arquitetônicos do mobiliário se dedicam à mesa com algum respeito, pois esse é um dos móveis de mais difícil confecção em madeira, justamente por suas características mais simples: o seu tampo, se erigido em somente uma prancha tangencial de madeira, tem grandes riscos de sofrer variações de dimensão (ANDRADE, 2012). A madeira é um material higroscópico, e, por essa razão, absorve a umidade ambiente. Mas isso não ocorre de maneira regular, pois as células lenhosas são naturalmente diferentes entre si. Essa variação interna promove que, diante de mudanças bruscas de umidade e temperatura, uma prancha unitária de mesa possa empenar ou rachar. Por essa razão, sua construção deve ser feita por meio da união de tábuas bem pensadas e calculadas, e unidas com rigor – para isso, variantes de corte da madeira e as características desse material são observadas. Além disso, espera-se, de um tampo de mesa, uniformidade: ranhuras, rachaduras ou encaixes mal feitos podem ser desastrosos para a execução das tarefas para as quais a mesa serve de apoio. Dessa constatação, outras técnicas surgem.

À medida que as atividades humanas realizadas sobre a mesa demandam maior refinamento de gestos, a mesa passa a também demandar mais nivelamento e menos aspereza. O detalhe diante de um móvel de aparência simples é também de ordem estética. Antes exclusivamente operacional, a mesa passa a ter apelo visual (por meio de torneamento, verniz e outros recursos) a partir de quando esse móvel ganha lugar fixo nas casas burguesas do século XIX e os jantares se tornam momentos de confraternização e ostentação íntima, doméstica. Ter uma mesa bonita – fosse ela a mesa de jantar, ou as mesas acessórias, de parede, aparadores e outras derivações – equivalia a ter a capacidade de recepcionar, o que era a maior forma de socialização e criação de vínculos naquele momento. Nas classes abastadas, tanto a beleza do móvel em si estava em evidência, quanto a forma pomposa e elegante com que se “montava a mesa”: prataria, louças e tecidos eram fundamentais para a composição dos encontros e refeições. Mas os detalhes na construção das mesas não eram só de ordem visual: erigir o suporte físico da mesa, com pés, cavaletes ou outras formas de elevação, é atividade dada ao detalhe, para que não haja falhas de nivelamento ou de segurança diante do peso que esse móvel venha a receber – assim como as ranhuras são impensáveis para a disposição de belas toalhas de mesa, para a escrita manual de cartas ou para o melhor deslizamento do baralho em uma noite de jogos. A mesa tem seus imperativos: ser forte, firme, estável, lisa e bonita. Mas é a exceção dos móveis que atinge a façanha de se aproximar da perfeição.

O estudo da marcenaria, essa atividade que remonta à milenar carpintaria⁶, é também o estudo que pensa a construção das mesas, especificamente. O exemplo do rigor na execução de um tampo ou no encaixe da estrutura desse objeto plural serve como ensejo para as reflexões sobre tal móvel. Também é necessária, porém, a sensibilidade: ouvir o estalo da mesa mal calculada; reencontrar os papéis após o desmonte da mesa mal encaixada; limpar os livros ensopados do café derramado pelo desnível da mesa; cuidar da mão ferida após o soco no tampo da mesa; puxar um tamborete improvisado e colocar um imprevisto lugar a mais à mesa comunitária; saber escolher as migalhas do chão quando não há mais mesa posta; remontar a mesa caída para reaproveitá-la. Afinal, mesmo as definições mais instrumentais, objetivas e materiais da mesa dão conta de seu caráter de “campo operatório do díspar e do móvel” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 68), da heterogeneidade e do movimento. E mesmo do erro.



A pesquisa que aqui se introduz é fruto do pensamento diante da mesa. Por “diante da mesa” se estabelecem, ao menos, duas acepções – uma física e outra epistemológica –, e essa ambiguidade é bem-vinda. Estar diante da mesa à deriva das leituras de um *corpus* amplo é também estar diante da mesa, esse objeto material e do discurso. Diante da mesa está o sujeito que pensa, mas também o sujeito que a pensa. E mais: tomando de empréstimo a lei da metamorfose do poeta português Herberto Helder⁷, diante da mesa está um sujeito que se congemina na própria mesa, em um processo devastador em que o móvel se torna também o sujeito, como um Goya debruçado: a mesa pensa, suporta, evoca, lembra, sonha.

Sou uma devastação inteligente.
Com malmequeres fabulosos.
Ouro por cima.
A madrugada ou a noite triste tocadas
em trompete. Sou
alguma coisa audível, sensível.
Um movimento.
Cadeira congeminando-se na bacia,

⁶ A diferença básica entre marcenaria e carpintaria, segundo Andrade (2012), é que a primeira se dedica à construção de móveis e, a segunda, de imóveis. A primeira, portanto, se refere a uma atividade mais delicada e mais detalhista. Já a segunda tem mais relação com a questão estrutural. Por isso, há assimilação de usos de acordo com a demanda: os objetos da marcenaria são lixados e compostos mediante uso de instrumentos e ferramentas mais apurados. A carpintaria é mais grosseira e conta com ferramentas mais precárias. Por isso, ao estudar a mesa, enfoca-se a marcenaria, e não a carpintaria. Contudo, carpintaria e marcenaria ainda guardam relação muito íntima, de “mãe e filha” (ANDRADE, 2012), porque possuem a mesma genética da matéria prima (a madeira *in natura*) e da técnica (o artesanato, o pensamento estrutural, a concepção de construção monolítica).

⁷ Herberto Helder é um dos poetas portugueses a compor o atlas que essa pesquisa propõe. “A poética helderiana é marcada por uma ideia de transfiguração, metamorfose, fluxo contínuo. Em conteúdo, em forma ou em postura diante da poesia, Herberto Helder foi o poeta do retrato em movimento, do instável, das imagens cinematográficas. O gesto de revisão da obra – corte, cesura, acréscimo, retorce, contradição, mudança sutil ou transformação absoluta – que se empenhou em fazer é atividade denunciadora dessa ideia de metamorfose.” (KRÜGER, 2019a, p. 39).



feita o sentar-se.
 Ou flores bebendo a jarra.
 O silêncio estrutural das flores.
 E a mesa por baixo.
 A sonhar.
 (HELDER, 2006, p. 111).

Essa é a razão de ser de uma investigação que pressupõe a tal ponto a materialidade da mesa que propõe, em um gesto warburgiano que melhor se explicará nos capítulos seguintes, a composição de um atlas poético em que figurem exclusivamente poemas que contêm a palavra *mesa*. Esses poemas são pertencentes a um recorte espaço-temporal de Portugal pós-Pessoa, e não basta que se refiram ao gesto de alimentação, de escrita, de estudo, de jogo. Não basta que encaminhem o leitor à cadeira da frente. Para figurar nessa seleção aqui proposta, o poema deve explicitar, pela palavra, algo de sólido da mesa: o seu nome.

A pergunta, ou, antes, a dúvida que orienta a proposta desse atlas é a dúvida sobre qual o papel da mesa nessa poesia portuguesa atual: *seria a mesa o ambiente privilegiado onde as imagens de pathos circulam – e, portanto, uma espécie de suporte para essa poética? Ou seria a mesa, em si, como imagem que de fato é, ela mesma detentora de um poder de sobrevivência no imaginário sintomal dos poetas portugueses cujas obras artísticas compõem esse atlas proposto? Seria, ainda, a mesa um derramamento metonímico, algo como a contiguidade humana, de modo a exercer, mesmo em sua condição de objeto, a força gestual humana?*

Para tentar compreender a mesa, essas perguntas foram feitas, e uma delas se desdobra em uma revisão metodológica: seria a mesa, em alguma poesia atual portuguesa, uma fórmula de *pathos*? Para tentar responder a essa pergunta – ou mesmo para compreender a razão de sua formulação – é que essa pesquisa se elabora. Sendo a fórmula de *pathos* (*Pathosformel*) um conceito de Aby Warburg, é também desse pensador alemão que se empresta o método. Os poemas que compõem o *corpus* do atlas dessa pesquisa⁸ foram organizados à moda do atlas *Mnemosyne*, sua assombrosa obra.

Essa disposição – um atlas – é o que propõe essa pesquisa. Nos capítulos que se seguem, em uma primeira parte, serão apresentados tais conceitos de Aby Warburg, bem como conceitos auxiliares de outros pensadores, com destaque ao também alemão Walter Benjamin. Como forma de compreensão do peso de uma tradição sobre os ombros de um Atlas, em seguida se apresentará uma recolha historiográfica da mesa. Serão compartilhadas leituras de poemas selecionados a fim

⁸ As pranchas de poemas do atlas *Mesa* podem ser acessadas no link:
<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1eD7-dTH3yQu4z5ggMjpE0WchJerbK3JG>.

de trabalhar conceitos como “cena de escrita”⁹ e de compreender a mesa como uma suposta fórmula de *pathos*. Serão também apresentadas as pranchas de poemas sobre a mesa que compõem esse atlas: móvel, provisório, sintomático.

⁹“Cena de escrita” é um conceito utilizado por Rosa Maria Martelo (2010) e que está na esteira de Freud e mesmo de Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença* (2014), como se trabalhará posteriormente.

1. Aby Warburg e Walter Benjamin (do método)

Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que o deixará de estar. Deve sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua náufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz.
(Gonçalo M. Tavares)

A historiografia tradicional – e sua demarcação de períodos, datas e elementos sequenciais para a análise de eventos –, é um método cuja linearidade é inconciliável com outras formas de ler o tempo, como as utilizadas por pensadores como Aby Warburg e Walter Benjamin. Assimilar “escolas estéticas” ou a simples emulação ou superação das formas artísticas anteriores no tempo cronológico, para esses intelectuais, não seria possível nem desejável, considerando a efervescência do seu meio cultural, em que eram mais evidentes os sintomas, os atravessamentos, as repetições, tanto em forma, quanto em conteúdo. A história da arte tradicional (e nisso se inclui, por suposto, a historiografia literária) contava com algum grau de silêncio das obras de arte (dos poemas, por exemplo) para que sua presença fosse majoritariamente ilustrativa, um exemplo monofônico de um determinado recorte estético. A perspectiva epistemológica a que se recorre a partir de Warburg e Benjamin parece ser fruto de uma reflexão que prioriza a leitura da obra de arte em si. Nessa perspectiva, portanto, as obras de arte passam a dizer por si mesmas.

A contradição mais latente reside entre a tentativa de submeter a história da arte a uma planificação causal e teleológica de acontecimentos, em uma espécie de ideal de “linha do tempo”, e o caráter dialético do próprio tempo, marcado por sobrevivências que pouco guardam relação com a causalidade. Essa é a defesa que fazem alguns pensadores da arte e da história da primeira metade do século XX, como os já mencionados Aby Warburg e Walter Benjamin. Nesse sentido, a desorientação na história tradicional, proposta por esses pensadores, é, em si, uma estratégia para compreender não só a história da arte, da literatura ou, mais especificamente, da poesia, mas também uma forma de ler o tempo, não como um rio cujo curso é pacífico, mas uma agitação indiscernível de correntezas revoltas.

A assimilação da história da arte como uma disciplina da ordem da profecia é um exercício metodológico, e isso por duas razões. A primeira diz respeito à hipótese de que, a cada nova imanência artística, nasce uma nova forma de percebê-la. Assim, essa concepção de história da arte de acordo com os preceitos warburguianos (e também benjaminianos) é o norte de uma pesquisa que se propõe a *ver* poemas apresentados como presenças completas, individuais e únicas, o que invoca o pressuposto de que, a cada nova leitura, surgirá uma nova forma de ler – baseada tanto no leitor quanto nas fantasmagorias que sobrevivem e são trazidas por essa obra poética. A segunda razão se relaciona ao conceito de *Pathosformel* (fórmula de *pathos*), que, articulado à ideia de *Nachleben* (sobrevivência), demonstra como é possível que uma imagem não seja apenas uma imagem, mas uma imagem *sobrevivente*.

A investigação dessa pesquisa – de que a mesa possa ser desde o espaço intermediário em que transitam imagens carregadas de *pathos* ou de que a mesa seja, ela mesma, uma *Pathosformel* no imaginário cultural português – é totalmente tributária desses conceitos. Mais: é advinda dessa reivindicação de uma forma outra de fazer história da arte. Nesse caso específico, outra forma de ler poesia através do tempo. Compreender o tempo como esse rio que atravessa a existência das formas artísticas é também renunciar a uma improvável sequência historiográfica das obras de arte. Afinal, para pensadores como Warburg e Benjamin, a história foge da diacronia e se dá na sincronia. Em todos os momentos, a história está acontecendo. A história é, pois, a vida em movimento.

As referências teóricas postas à mesa de reflexão dessa pesquisa são, como se nota, os pensadores alemães do século XX: Aby Warburg e Walter Benjamin.

1.1 Aby Warburg, a “ciência sem nome”¹⁰ e a “lei da boa vizinhança”

Si, como dice Agamben, solo es contemporáneo quien “percebe en lo más moderno u reciente los índices y las signaturas del arcaico”, Warburg está entre nosotros, invitándonos a ser curiosos, virtud que debería ser integrada al decálogo de mandamientos de todo investigador, a ejercer la rigurosidad y a ampliar al infinito lo que sabemos, al continuarlo. (Felisa Santos, 2019)¹¹.

Aby Warburg foi um historiador de arte alemão nascido em 1866 e morto em 1929, de ascendência judia e de família abastada de banqueiros (“hamburguês de coração, judeu de sangue, de alma florentina” – frase proferida por Warburg, relatada por Gertrud Bing), cuja produção intelectual se pode apresentar a partir de uma história que se conta sobre si: Aby, apelido de Abraham, era o primogênito, e, como tal, deveria administrar os negócios da família. Aveso a esse tipo de pragmatismo, teria cedido os seus direitos de primogenitura a um irmão (Max Warburg), com a única contrapartida de poder ter todo livro que quisesse durante sua vida. Warburg inicia seus estudos já apresentando um grau elevado de erudição, e, com essa decisão, ao longo de sua trajetória de pensamento, monta uma biblioteca – *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* [Biblioteca de ciência da cultura Warburg], acervo vultoso que hoje é o Instituto Warburg¹².

O intelectual, a despeito de sua filiação à história da arte (e contrário ao caráter tradicionalmente formalista ou estetizante que imperava nessa disciplina até então), transitava bem por outros campos do saber – quando ainda não se utilizava o conceito de “transdisciplinaridade”. A sua trajetória sinuosa e potente teve acesso a elementos da Antiguidade pagã, a obras do Renascimento florentino, bem como às “novidades” vindas do cinema e da fotografia, além de formas de cultura mais prosaicas. Essas variadas experiências culminaram na criação de uma “ciência sem nome”, como se explicará posteriormente¹³.

¹⁰ “Ciência sem nome” é a expressão de Giorgio Agamben (2015) para se referir ao trabalho intelectual de Warburg.

¹¹ Em livre tradução: “Se, como diz Agamben, só são contemporâneos aqueles que “percebem os índices e assinaturas do arcaico no mais moderno ou recente”, Warburg está entre nós, convidando-nos a ser curiosos, virtude que deve ser integrada ao decálogo de mandamentos de todo pesquisador, ao exercer o rigor e ao expandir ao infinito o que sabemos, continuando-o.”

¹² O Instituto Warburg, inicialmente alocado em Hamburgo, foi administrado por Fritz Saxl após a morte de seu fundador. Em 1934, para fugir do regime nazista, que já ameaçava qualquer intelectualidade, o Instituto foi transferido para Londres, onde está até hoje. Como é sabido, Walter Benjamin foi recusado como bolsista do Instituto, e Giorgio Agamben, décadas depois, leitor de Benjamin e de Warburg, foi aceito, onde escreveu o livro *Estâncias* (2007). Hoje o Instituto Warburg mantém uma biblioteca com mais de 350.000 volumes.

¹³ Por muito que se reivindique essa ciência sem nome, Antônio Guerreiro (2012) salienta a possibilidade de se referir a Warburg como um pensador da “ciência da cultura” [*Kulturwissenschaft*].

Giorgio Agamben, em *Ideia da Prosa* (2013), escreve um verbete intitulado “Ideia do estudo”, em que reflete sobre essa deambulação intelectual – motivo pelo qual o hamburguês organizava sua biblioteca segundo critérios nada convencionais:

O estudo, de fato, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela “lei da boa vizinhança” a que Warburg submeteu a organização da sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também não o quer ter. (...) Estudo e espanto são aparentados nesse sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz tanto de levar as coisas até o fim como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. (Ibidem, p. 53).

Em “Aby Warburg e a ciência sem nome” (2015), o filósofo italiano apresenta o trabalho de Warburg em algumas páginas em que trata também da organização da biblioteca do que seria, postumamente, o Instituto Warburg. Essa organização, escreve em um rodapé inspirado, terá sido talvez a obra que mais dispensou energia do pensador de Hamburgo:

A constituição de sua biblioteca o ocupou durante toda a vida e foi, talvez, a obra a que consagrou maior parte de suas energias. (...) Warburg ordenava seus livros não pelos critérios alfabéticos ou aritméticos usados nas grandes bibliotecas, mas segundo seus interesses e seu sistema de pensamento, a ponto de mudar a ordem em cada alteração de seus métodos de investigação. A lei que o guiava era a do “bom vizinho”, segundo a qual a solução de um problema estava contida não no livro que se procurava, mas em outro que se encontrava ao lado. Desse modo, ele fez da biblioteca uma espécie de imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme. (...) Como um verdadeiro labirinto, a biblioteca conduzia o leitor a seu destino desviando-o, de um “bom vizinho” para outro, em uma série de *détours* no fim dos quais ele encontrava finalmente o Minotauro que o esperava desde o início e que era, em certo sentido, o próprio Warburg. Quem trabalhou na biblioteca sabe o quanto isso é verdade ainda hoje, apesar das concessões que foram feitas ao longo dos anos às exigências da biblioteconomia.” (Ibidem, p. 114).

Há nesse trecho um tom de experiência: o texto em questão foi escrito em uma época em que Agamben foi aceito para trabalhar no Instituto – podendo assim se perder no labirinto meticulosamente articulado por Aby Warburg. Mas ainda sobre a ausência de nome da ciência que orienta essa desorientação da biblioteca – e da obra – warburguiana, Agamben elabora hipóteses que ele mesmo descarta, sinalizando, para isso, uma persistente inaptidão para tal:

E é provável que tal ciência permaneça sem nome enquanto sua ação não tiver penetrado profundamente em nossa cultura, de modo a aniquilar as falsas divisões e as falsas hierarquias que mantêm separadas entre si não só as disciplinas, mas também as obras de arte em relação aos *studia humaniora* e a criação literária em relação à ciência. (Ibidem, p. 128).

A conclusão de Agamben – que em nada projeta uma síntese ou uma solução – se relaciona às pesquisas de Warburg, sobretudo na compreensão da impossibilidade de que a ciência sem nome tivesse uma sintetização estanque. O nome que lhe falta adviria, portanto, da impossibilidade de

sua aplicação em uma cultura ocidental que encaixota as ciências humanas em estruturas que não se comunicam; portanto: inapta para a “transdisciplinaridade”; inapta para Warburg.

O estudo sem fim (e que também não o pretende ter) se relaciona a um pressuposto dialético, cuja leitura se inicia pelo fim: se não há verdade final e definitiva na síntese, há o retorno cíclico hegeliano (2005) à dubiedade entre tese e antítese. O momento do questionamento é recorrentemente revisitado. Se a síntese é instável e abre o precedente para o retorno imediato da contradição e da dúvida, então o estudo é, em si, um eterno devir. O estudo, sob a ótica warburguiana, nunca estará concluído, pronto, mas sempre prestes a vir-a-ser outra coisa. Esse desdobramento espiral se relaciona à alegoria do labirinto: quem supõe chegar ao seu final, logo nota que ali está o seu centro, e, portanto, o seu começo – e é, então, devorado por esse minotauro. O estudo é um espanto programático.

Essa estupefação pode ser lida como a investida sincrônica e rizomática que Warburg empreendeu nos seus estudos, a ponto de saber que a “ciência sem nome” não partia de um só lugar – e nem chegaria a uma conclusão. A lição que antecipa a partir dos próprios gestos de ordenação e reordenação de sua biblioteca (e de sua mesa, de suas pranchas e de seu atlas) é o aceitar ir-e-vir entre o “gaio saber” e a “inquietação” – um “gaio saber inquieto”:

entre o inesgotável das multiplicidades (função epistêmica onde operam os disparates do mundo sensível) e o insondável das sobrevivências (função crítica onde operam os desastres da memória). Duplo regime, portanto, e dupla temporalidade para esse saber visual de um novo gênero. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 289).

A mitologia do Labirinto de Creta serve como imagem alegórica que permite a errância pela biblioteca em que o minotauro é o próprio Warburg. Esse minotauro, devorador de jovens pesquisadores incautos, serve como índice para compreender o que o historiador entendia sobre a arte. Segundo a disposição de sua biblioteca, pode-se projetar a aversão fundamental de Warburg à ideia de linearidade. Os *détours* (desvios) guardam mais relação com a organicidade do pensamento, em tudo não-linear, e que não escapa dos retorces e conversões operados pelo inconsciente e por seus sintomas, por exemplo.

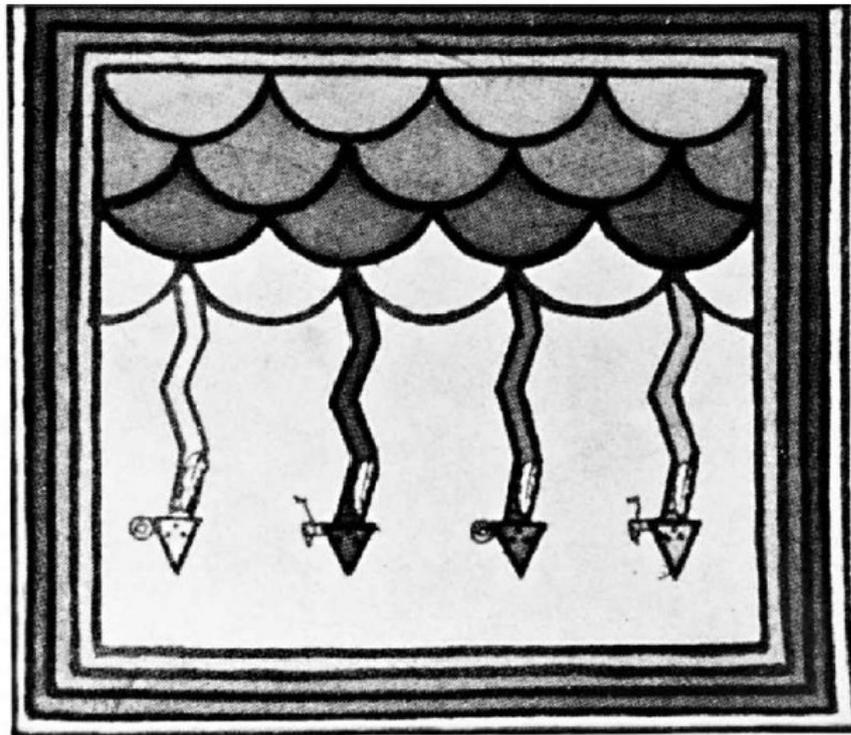
Assim, fica evidente como a “boa vizinhança”, que a operação da biblioteca transforma em uma espécie de “lei”, funciona como gatilho para a pesquisa continuada. Mas os “bons vizinhos” – aqueles a quem recorrer na falta – não estavam somente enclausurados em sua biblioteca.

Foi uma viagem à América do Norte, uma visita aos índios Hopi e Navajo em 1896 (ou seja: muitos anos antes da sistematização de seus estudos), uma das experiências mais determinantes

na formação de Warburg: no período em que esteve entre eles (aproximadamente seis meses), o alemão notou como, em uma comunidade distante em tudo da cultura clássica europeia, alguns gestos humanos se repetiam e pareciam sobreviver aos deslocamentos temporais e espaciais. Warburg notou a relação desses *pueblos* com as cobras; interações, inclusive, fotografadas pelo investigador. Em diferentes passagens de seus escritos, o autor retoma conceitos e deixa entrever essa relação entre elementos díspares – relações estas que são mais bem visualizadas na observação de seu atlas *Mnemosyne*. As cobras, especificamente, são uma alegoria muito utilizada por Warburg.

Na observação das serpentes, percebe-se a repetição de sintomas relacionados a esses animais. As cobras, nesse caso, seriam elementos que, repetidos como imagens, carregavam em si algo do sintoma humano expresso por gestos: medo, repulsa, desejo, sofrimento, morte. Mas as cobras, para os indígenas Hopi, tinham relação com a veneração, com o sagrado e também com explicações míticas para fenômenos naturais: os relâmpagos, raios e trovões, por exemplo.

Figura 2 – Serpente como relâmpago, reprodução do piso de um altar em uma *kiva*



Fonte: WARBURG, 2015, p. 191.

Há, inclusive, uma relação proposta acerca das cobras e dos fios elétricos presentes em uma fotografia urbana dos Estados Unidos, a que o próprio autor se refere como o “Tio Sam”. Nessa imagem, em que se percebem fios elétricos carregados de tensão, há também, como aponta

Warburg, uma imanência que remonta ao poder dos relâmpagos que eram vistos como serpentes – associação esta feita pelos povos indígenas visitados naquele mesmo país:

Aquele que superou o culto à serpente e o medo do trovão, o herdeiro dos autóctones e usurpador dos índios em sua busca por ouro — só pude fotografá-lo como símbolo em uma rua em San Francisco (...). É o Tio Sam com sua cartola, passando cheio de orgulho pela rua, em frente a uma rotunda imitada dos antigos. Sobre sua cartola vemos a fiação elétrica. É dessa serpente de cobre edisoniana que ele arrancou o relâmpago da natureza. A cascavel já não provoca medo algum no americano de hoje — ela morreu ou, em todo caso, deixou de ser venerada. O que ela enfrenta agora é o extermínio. O relâmpago capturado na fiação, a eletricidade cativa, engendra uma cultura que acaba com o paganismo. O que põe em seu lugar? As forças da natureza não são mais vistas na escala antropomórfica ou biomórfica, mas como ondas intermináveis, no mais das vezes invisíveis e submetidas a um aperto de botão do homem. Munida delas, a cultura da era das máquinas destrói o que a ciência natural, brotada do mito, arduamente conquistou: o espaço de devoção, que se transformou no espaço de reflexão. (WARBURG, 2015, p. 236).

Figura 3 – "Tio Sam" e os fios elétricos



Fonte: WARBURG, 2015, p. 235.

A cultura havia transformado o espaço de devoção em um espaço de reflexão. Mas as cobras carregadas de tensão sobreviviam, como se preparando o bote sobre o homem que supunha lhes ter domado. Isso porque essas serpentes guardam um *pathos* frequentemente encarnado em manifestações diversas da cultura, como elenca o próprio historiador:

Na *kiva*, o templo subterrâneo (que, em suas dimensões e traçado, se encontra em grande número em todas as aldeias), a serpente, como símbolo do relâmpago, é o ponto central da adoração. (Ibidem, p. 190);

No culto orgiástico a Dionísio, por exemplo, as ménades dançavam com cobras vivas nas mãos, que se enrolavam em volta de sua cabeça como um diadema, enquanto na outra mão levavam o animal dilacerado na dança sacrificial extática em honra à divindade. (Ibidem, p. 219);

No Velho Testamento, na forma da serpente primordial Tiamat (Babilônia), ela é o espírito do mal, da tentação. Na Grécia, também é a impiedosa devoradora do mundo inferior: Erínia tinha serpentes à sua volta e, quando se tratava de punir, os deuses enviavam a própria serpente como carrasco. No mito e no grupo de Laocoonte, essa ideia da serpente como força destruidora do mundo inferior levou a esse poderosíssimo símbolo trágico. (Ibidem, p. 220);

Em contraste com a serpente como demônio na visão pessimista de mundo dos antigos, temos uma divindade serpente, também oriunda da Antiguidade, na qual enfim podemos saudar o gênio amigo do homem, clássico e glorificado. Esculápio, deus da saúde na Antiguidade, tinha como símbolo a serpente, enrolada em seu bastão terapêutico. (Ibidem, p. 223);

Há mais um motivo pelo qual todo e qualquer conhecedor da Bíblia não pode conceber outro símbolo mais provocador e hostil do que a serpente. Afinal, é a serpente na árvore do Paraíso que rege o desenrolar da ordem bíblica do mundo, como causadora do mal e do pecado original. Na árvore do Paraíso ela é — tanto no Velho como no Novo Testamento — o poder satânico que provoca toda a tragédia do homem sob o pecado original. (Ibidem, p. 228);

Na teologia medieval, vemos o prodígio da serpente de bronze até certo ponto mantido como veneração cultual. Parece mesmo que nada mostra tão bem a indestrutibilidade do culto animal como o modo pelo qual o prodígio da serpente de bronze se infiltrou na visão de mundo do cristianismo medieval. Pois a teoria medieval reteve tão intensamente na memória, como objeto a ser superado, esse culto à serpente, que, com base nessa passagem (afinal inteiramente isolada e contraditória frente ao sentido e à teologia do Velho Testamento), acabou incluindo a imagem da veneração da serpente no imaginário tipológico até mesmo da própria crucificação. (Ibidem, p. 230).

A recolha das cobras – imagem por si só confusa e escapadiça – deixa entrever como o *pathos* das serpentes é apreendido por Warburg, que, em uma reflexão apresentada em uma comunicação oral, propõe que há na tecnologia algo de assassino em relação à vida póstuma de determinadas imagens mitológicas:

O que vimos na noite de hoje a respeito do simbolismo da serpente deve nos indicar — infelizmente em um esboço demasiado provisório — a transformação que vai do simbolismo do corpo e da realidade e que é apanhado com as mãos ao simbolismo do que é apenas pensado. Entre os índios, a serpente é realmente apanhada e apropriada como causa viva, substituindo o relâmpago. Eles a levam à boca, para que assim ocorra uma união real entre a serpente e a pessoa mascarada ou pelo menos pintada com serpentes. Na Bíblia, a serpente é a causa de todo mal e é como tal punida com a expulsão do Paraíso. Apesar disso, ela se insinua novamente em um dos capítulos da própria Bíblia, como um símbolo pagão indestrutível e como divindade terapêutica.

Na Antiguidade, a serpente igualmente constitui a encarnação do sofrimento humano mais profundo, na morte de Laocoonte. Mas a Antiguidade já é, por outro lado, capaz de transformar o terror inconcebível do deus-serpente, pois representa Esculápio como o salvador que domina a serpente, e o transporta — ele que é o deus-serpente com o animal subjugado nas mãos — ao céu como divindade astral.

Com base naquela passagem bíblica, a astuta serpente soube se infiltrar mais uma vez como símbolo fatalista na teologia medieval, na medida em que sua exaltação — mesmo que expressamente concebida como estágio preliminar e superado de desenvolvimento — foi situada até mesmo ao lado da crucificação.

A serpente é, justamente, um símbolo internacional para responder à questão: de onde vêm a devastação elementar, a morte e o sofrimento no mundo? (...)

Como a humanidade se livra dessa vinculação forçosa com o réptil venenoso, tido como causa? Nossa era tecnológica não precisa da serpente para explicar e

compreender o relâmpago. O raio não mais assusta o habitante da cidade, que também não mais anseia, como única fonte d'água, pela fértil tempestade de raios. Ele possui água encanada, e a serpente-relâmpago é diretamente conduzida à terra pelo para-raios. A explicação da ciência natural acabou com a causalidade mitológica. Sabemos que a serpente é um animal que está sujeito a ser dramaticamente exterminado, caso o homem assim queira. Portanto, a substituição da causalidade mitológica pela tecnológica extrai da serpente sua dimensão assustadora, sentida pelo homem primitivo. Se, com essa emancipação da intuição mitológica, ela na verdade o ajuda a responder satisfatoriamente o enigma da existência, é algo que não pretendemos afirmar agora. (Ibidem, p. 232-233).

Algo que não se podia afirmar no momento da enunciação de Warburg parece abrir novas perspectivas quase cem anos após o seu falecimento: é que, por expressiva que tenha sido a evolução tecnológica (que no contemporâneo considera os modernos fios elétricos como obsoletos), há ainda nas serpentes o *pathos* que sinaliza devastação, morte, sofrimento e mesmo pecado. A vida póstuma dessa imagem de *pathos*, percebe-se, ainda pulsa. O que a tecnologia matou não morreu.

Ainda sobre essa imagem exemplar, Warburg compara o tempo e o estudo mais adequado da história da arte a um caldeirão de cobras vivas: as imagens se misturariam, em movimento, a tal ponto que seria impossível determinar seus começos, seus finais e as separações entre si. Essa percepção foi uma das que mais motivou o seu pensamento a conceituar as *Pathosformeln*, as “fórmulas de *pathos*”.

1.1.1 *Pathosformel*¹⁴

Quando Aby Warburg articulou suas observações acerca do Renascimento italiano e suas experiências antropológicas nos Estados Unidos, dois mundos muito díspares pareciam se fundir. Isso porque a Renascença europeia (e sua clara retomada da Antiguidade clássica), em primeiro momento, não parecia guardar qualquer relação com os rituais primitivos de povos tão distantes em tudo: no tempo, no espaço, na formação, na experiência. Mas havia, segundo o olhar arguto do estudioso alemão, algo que era universal entre esses dois mundos: o gesto humano.

¹⁴ Aqui se abre um parêntese para a explicação do uso prático da terminologia alemã a partir de uma revisão bibliográfica: a escolha da palavra *Pathosformel* em seu original no alemão (bem como de outros termos, como *Nachleben* e *Zwischenraum*) advém da difícil tradução de ideias a partir da tradução literal de significantes, em um idioma com particularidades notáveis, como o germânico. A *Pathosformel* se explica como “fórmulas de *pathos*”, mas não se basta nisso – como se verificará. Bem como a *Nachleben*, que literalmente se traduz em algo como “revivência”, mas tem mais correspondência de sentido como “sobrevivência” ou “vida póstuma” (essas diferenças dão também a tônica das diferentes leituras dos comentadores de Warburg). Já *Zwischenraum* se traduz literalmente como “espaço”, mas, no caso warburguiano, tem mais coerência como “espaço intermediário” ou “intervalo” – o que é fundamental para se pensar a “iconologia do intervalo” (*eine Ikonologie des Zwischenraumes*). O uso de maiúscula se deve ao fato de, no alemão, essa ser uma indicação de substantivos. Por essa razão de rigor e vínculo às ideias warburguianas, mais que às tentativas (fadadas a uma impossibilidade constitutiva) de tradução, privilegia-se aqui o uso dos termos originais. Apesar disso, em momentos em que a tradução foi requisitada, escolheu-se o uso de “fórmula de *pathos*” em detrimento do possível uso de “fórmula patética” pelo caráter pejorativo e trivial que se faz, no português, do termo “patético”. É assim também a tradução feita pelas principais obras sobre Warburg editadas no Brasil. Fecha-se o comentário sobre a escolha vocabular.

A simples comparação entre a arte erudita e as práticas ritualísticas é o espanto primeiro: como se poderia pensar alguma aproximação entre o rigor do milenar fazer artístico europeu e a intuição alógica de uma cultura tida como primitiva?

Da mesma maneira como Warburg não pretendia uma recolha restrita de elementos artísticos para reformular as suas questões, muito menos se limitava ao simples conceito europeu de obra de arte. Tanto os afrescos italianos lhe serviam como objetos de estudo quanto outras formas culturais poderiam expressar aquilo que de fato buscava: algo, há muito esquecido, que poderia fornecer uma interpretação psico-histórica do destino humano (FORSTER, 1997)¹⁵. Em todas as suas recolhas, havia a busca pelas fórmulas que se repetiam e funcionavam como estrelas cadentes cruzando o céu do tempo histórico – e, assim, emaranhando passado, presente e futuro, rumo a um tempo psíquico capaz de explicar de maneira mais eficiente como alguns gestos se repetiam. As obras de arte e da cultura, dessa forma, eram fornecedoras desse índice. Por essa razão, merecia, cada uma delas, atenção individualizada – mas também um olhar global, capaz de reconhecer as sobrevivências que se repetiam, apesar dos tempos, dos espaços, das formas. Aquelas recorrências não eram imitações, não eram cópias¹⁶, não eram simples imagens repetidas, mas eram fórmulas. E Warburg notou.

A *Pathosformel*, nesse sentido, é um conceito proposto por Aby Warburg a partir de sua observação desenvolvida por anos da reaparição de fórmulas de *pathos* em obras de arte e da cultura. O conceito é primeiramente apresentado em 1905, durante uma palestra intitulada *Dürer und die italienische Antike* (“Dürer e a Antiguidade italiana”), em Leipzig. Em linhas gerais, nessa primeira apresentação, as *Pathosformeln* seriam marcas da presença na arte europeia renascentista dos gestos de expressão da Antiguidade clássica.

Há cerca de 24 anos, em Florença, dei-me conta de que a influência da Antiguidade na pintura secular do Quattrocento — em especial nos casos de Botticelli e Filippino Lippi — se manifestava em uma reformulação estilística da aparência humana, por meio da mobilidade intensificada do corpo e do traje, pautada em modelos da poesia e das artes plásticas da Antiguidade. Mais tarde, vi que os superlativos genuinamente antigos da linguagem gestual davam o estilo da retórica dos músculos também em Pollaiuolo e vi, sobretudo, que mesmo o fabuloso mundo pagão do jovem Dürer (de *A morte de Orfeu* até *O ciúme*) devia o ímpeto dramático de sua expressão a certa “fórmula de páthos” que se preservava, no fundo genuinamente grega, e que lhe fora transmitida pelo norte da Itália. (WARBURG, 2015, p. 81).

¹⁵ A partir dessa formulação de Forster, Warburg passará a ser referenciado nessa pesquisa, além de historiador ou pensador, como psico-historiador.

¹⁶ Não há ideia de cópia porque não há ideia nas imagens analisadas por Warburg, e conseqüentemente em sua formulação de *Pathosformel*, de um arquétipo, ou de um original. Não há um “original arquetípico” segundo Guerreiro (2012, em curso que foi transformado em podcast no canal *Porta 33 – Madeira*, no agregador Spotify), mas sim repetições singulares carregadas de um mesmo *pathos*.

O trabalho intelectual de Warburg começa no final do século XIX com o estudo de duas obras de Sandro Botticelli (1445 – 1510) – *A Primavera* (1482) e *O Nascimento de Vênus* (1485–1486) – e, de maneira mais ampla, do Renascimento florentino, e sua investigação só é interrompida por ocasião de sua morte repentina, em 1929. Esse percurso¹⁷ resultou na criação de uma hipótese sobre como as imagens seriam portadoras de uma tensão, em que apresentariam fórmulas que se repetiam desde a Antiguidade clássica até o presente de observação. A fortuna crítica de Warburg – que não apresenta consenso nem pacificação sobre sua obra, sobretudo nos nomes de Didi-Huberman, Michaud, Agamben, e que “avança por hipóteses” (GUERREIRO, 2012) – dedica-se ao escorregadio conceito de *Pathosformel* – essa espécie de linguagem gestual (WAIZBORT, 2015, p.11) –, com a consciência de que essa é uma noção fundamental coerente com os estudos de Warburg, que propunha uma nova abordagem de história da arte.

O pensamento que chegou à ideia de *Pathosformel* é tributário da assimilação da oposição alegórica nietzschiana entre o “dionisíaco” e o “apolíneo”¹⁸. Em *O Nascimento da Tragédia* (1992), Nietzsche apresenta essa ambivalência para, com essas figuras gregas, ilustrar dois impulsos estéticos: Apolo é o deus da forma – da figuração, portanto; Dioniso é o deus da música, do informe. O apolíneo seria tudo aquilo ligado à harmonia – atributos de um deus vinculado à razão e à beleza, decorrentes do equilíbrio. O dionisíaco, por sua vez, trataria do tema da loucura, da alegria, da libido – dados de um deus ébrio de vinho, sem controle e de quem (por analogia à sua versão romana, Baco) surge a ideia de bacanal. Segundo o filósofo alemão, da imbricação entre essas duas categorias constitutivas da arte, nasceria a tragédia ática, em que o informe se realizaria por meio da forma – como uma verdade dionisíaca encenada (CASTRO, 2008). Essa filosofia da arte, contudo, não se limita à oposição entre forma (*morphé*) e matéria (*hylé*), tradicional orientação da estética clássica. Forma e matéria trabalhariam de forma conjunta, sendo fruto da embriaguez de força transfiguradora, e, simultaneamente, potencializando uma vida por meio da forma, pois “o que a forma traz consigo é sua própria condição: a verdade da vontade intensificada” (Ibidem, s/p.).

¹⁷ Esse percurso teórico foi reunido na obra *História de fantasma para gente grande* (WARBURG, 2015), de organização de Waizbort, cujo título remete à própria forma com que Warburg se referiu à sua “ciência sem nome”.

¹⁸ E “voltar aos gregos era convocar para uma estética ou uma ética verdadeiras do ser trágico, do ser *movido pelo afeto*, ou seja, do ser *patético*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 180), o que explica a relevância da alegoria grega nietzschiana no processo de construção do conceito das “fórmulas patéticas” de uma renascença completamente tributária da estética grega. Isso porque “(...) a história da filosofia é, toda ela, pensada a partir de uma fonte *grega*. Não se trata, sabemos, de ocidentalismo ou de historicismo. Simplesmente os conceitos fundadores da filosofia são primeiramente gregos e não seria possível filosofar ou pronunciar a filosofia fora do elemento desses conceitos” (DERRIDA, 2014, p.114-115).

É, portanto, infrutífera a tomada de posições opostas excludentes entre os predicados dionisíacos e apolíneos, embora seja trivial tal associação. Decorre que, a despeito dos polos distintos, a tensão entre esses polos é o que define o estado da tragédia ática, “a mais rematada realização da cultura grega” (MICHAUD, 2013, p. 33) – ou uma espécie de contradição franca, aberta e não excludente, em discordância do que sói dizer sobre as dicotomias¹⁹ em geral.

(...) a diferença entre Dioniso e Apolo, entre o impulso e a estrutura, não se apaga na história pois não está *na* história. É também, num sentido insólito, uma estrutura originária: a abertura da história, a própria historicidade. A *diferença* não pertence simplesmente nem à história nem à estrutura. Se é preciso dizer, com Schelling, que “tudo é apenas Dioniso”, é preciso saber – e é escrever – que, como a força pura, Dioniso é trabalhado pela diferença. Vê e deixa-se ver. E arranca(-se) os olhos. Desde sempre, mantém relação com o seu exterior, com a forma visível, a estrutura, como com a sua morte. – É assim que aparece a si mesmo. (DERRIDA, 2014, p. 39).

As fórmulas de *pathos*, portanto, estão nesse lugar tensional – não de exclusão, mas de polaridade – entre Dioniso e Apolo. Nesse sentido, é necessário, para compreender o artístico, emancipar-se do uso superficial de uma suposta oposição e assumir que o lugar que lhe compete é o *entre*. A obra de arte, nessa perspectiva, deve ser lida como estando “presa” entre Dioniso e Apolo, em uma espécie de “espaço intermediário” [*Zwischenraum*²⁰]. Da tensão desse espaço surge uma dialética que propicia a leitura dessa obra como um perene devir de características ora apolíneas, ora dionisíacas; não excludentes, não pacificadas, mas em *choque*.

Nesse espaço intermediário, em que circulam expressões carregadas do que Warburg entende como *pathos*, há elementos, expressos pela forma e pelo conteúdo, a que o psico-historiador nomeará, portanto, como *Pathosformeln*²¹. Essas fórmulas, em resumo, não são, portanto, “formas”. Isso porque não são arquétipos, não há originais de onde se fazem cópias. São, antes, repetições singulares sem um original arquetípico (GUERREIRO, 2012) e que carregam a comoção orgiástica que é o *pathos*. A “fórmula de *pathos*” é a forma encarnada de um elemento afetivo. Ou: a “fórmula de *pathos*” é a ideia do *pathos* que se exprime e toma formas várias, não sendo uma essência predeterminada, mas um acontecimento expresso naquela aparição.

Assim se compreende como, na Antiguidade clássica, nos rituais indígenas, nas sociedades europeias medievais ou mesmo no tempo contemporâneo a Warburg, o autor tenha conseguido perceber, como no caso exemplar da serpente, uma repetição de um *pathos* insistente em

¹⁹ A própria ideia de “dicotomia” é perigosa – ou pouco adequada – nesse caso, pois polaridade não é exclusão; aqui, privilegia-se a tensão entre os polos e não um par de opostos excludentes entre si. A arte está no intervalo entre o *pathos* (poesia) e o *logos* (filosofia) (GUERREIRO, 2012).

²⁰ “(...) com *Mnemosyne*, Warburg fundou uma “iconologia dos intervalos” [*eine Ikonologie des Zwischenraumes*], que já não se refere a objetos, mas a tensão, analogias, contrastes ou contradições” (MICHAUD, 2013, p. 240).

²¹ *Pathosformeln* é o plural de *Pathosformel*, no alemão.

apresentações de formas tão distintas entre si. Essa construção de sentido do *pathos* se apresentou, como *Pathosformel*, de variadas formas. Cumpre discorrer, portanto, sobre o que é, afinal, o *pathos*.

1.1.2 *Pathos*

Há um nexos, expresso na existência mesma da obra de arte, entre a forma e a matéria. Em um produto material artístico há, por meio da realização formal, a expressão de um conteúdo – que, muitas vezes, vem carregado de uma emoção, de um rastro de emoções. A isso, a essa comoção que aparece, dá-se o nome de *pathos*²².

O *pathos* aparece nas obras por meio de imagens, sendo estas as condensações por excelência da forma e da matéria. Essas instâncias são, portanto, indissociáveis. E é por essa razão que se deve, para compreender o *pathos* – tão fundamental para as *Pathosformeln* warburgianas –, entender, primeiramente, que o *pathos* não se trata de uma imagem, mas que ele se exprime *na* imagem.

As imagens não podem ser simplesmente equivalidas ao *pathos*, uma vez que, na própria potência da imagem, há o caráter de *pathos*, ou a potência *afetiva*. Isto é: há o Dioniso da obra. Mas há também, na mesma imagem, o seu caráter apolíneo, a sua potência *efetiva*; a forma como se apresenta (DIDI-HUBERMAN, 2016b).

O *pathos* dionisíaco, na perspectiva de Aby Warburg, fornece elementos para pensar o gestual humano – a manifestação física presente nas representações imagéticas dos afetos. Essa aparição dos afetos que atravessam o ser humano se relaciona sobremaneira ao conceito de *sintoma*, para Freud (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Esse gestual, que sobrevive através dos tempos, aparece em momentos distintos e com roupagens particulares nas imagens, e só se dá a ver como sintoma de um *pathos* que nunca morreu, mas viveu em forma de tensão e sobreviveu como índice.

Em uma breve recolha, o *pathos* parece merecer destaque porque, apesar de um conceito robusto, é também portador de uma abertura simbólica que permitiu flutuação entre formulações filosóficas diversas na tradição do pensamento. Essa palavra grega dá origem a palavras derivadas que evocam a relação com o outro: ‘empatia’ (*empathēia*, participação afetiva do sentimento alheio), ‘simpatia’ (*sympathēia*, o experimentar conjunto de sensações), ‘apatia’ (*apatheia*, ausência de interesse no outro) e ‘antipatia’ (*antipatheia*, contrariedade ao sentimento alheio). Em todos os casos exemplificados, o *pathos* pode ser localizado como o elemento móvel na constituição das emoções humanas.

²² Palavra grega.

Na *Retórica* aristotélica, especialmente no livro II (1998), o filósofo trata do *pathos* como um dos três pilares formadores dessa ciência do convencimento. Os outros dois pilares seriam o *ethos* e o *logos*. Em outras palavras, os três elementos fundamentais da retórica seriam a paixão, a ética e o pensamento. Em suma, o *pathos*, para Aristóteles, seria a emoção humana, expressa em diversos sentimentos: a compaixão, a ira, o temor, a confiança, a vergonha, a inveja. Desse modo, o *pathos* seria um fulgor de emoção ou excesso, o que, no caso da retórica, seria uma maneira de exercer uma melhor conexão com o ouvinte a partir de uma boa oratória.

Quando Descartes, no século XVII, desenvolve o conceito do *cogito*, ganha força o dualismo corpo-alma, que estabelece uma separação inconciliável entre a matéria e o espírito. Nesse contexto, Descartes, em suas meditações, vai se dedicar ao estudo das paixões, sobretudo as ditas “paixões da alma”, e suas pontuações apontam para o fato de que essas emoções testemunham, “de maneira exemplar, a união entre a alma e o corpo” (BERTONI, 2015, s/p). Isso porque, embora pertencentes ao domínio da alma, essas paixões seriam *geradas por sintomas* e *geradoras de sintomas*.

A ligação intrínseca entre o processo fisiológico e o sentimento experimentado nas emoções faz que Descartes elenque os diferentes movimentos que as acompanham, transformando o estudo das paixões em um exame objetivo dos sintomas que elas produzem. Trata-se, portanto, de um programa de apresentação ordenada das paixões que contém, ao lado de suas definições, uma descrição dos sentimentos que elas despertam, dos movimentos corporais que desencadeiam, tanto do ponto de vista fisiológico quanto comportamental. É curioso notar que a maioria deles se apresenta à revelia do sujeito, e sobre isso só se pode dizer que foram movimentos instituídos pela Natureza. (Ibidem, s/p).

Dito assim, parece que o *pathos*, nessa vestimenta de emoção da alma expressa pelo corpo, seria incontrolável. Para Descartes, porém, com algum rigor e bastante engenho, poder-se-iam controlar as paixões.

A paixão seria empregada, de forma quase unânime até o século XVIII, como sinônimo de emoção. A partir de então, aproximou-se da conotação que hoje lhe é dada: ação de controle de determinada emoção humana sobre toda a personalidade do indivíduo, podendo, assim, representar mesmo um perigo – e uma saída do campo do controle previsto por Descartes:

Esse conceito nasce com as análises dos moralistas dos sécs. XVII e XVIII, que evidenciaram a tendência que têm as emoções de penetrar na personalidade e dominá-la. (...) Com observações felizes, Kant ressalta a capacidade que tem a P. [paixão] de dominar toda a conduta do homem, de apoderar-se de sua personalidade. Ao contrário da emoção, que é precipitada e irrefletida, a P. [paixão] é lenta e refletida para alcançar seu objetivo, apesar de poder ser violenta. A emoção é como uma enxurrada que rompe o dique; a P. [paixão] é como uma corrente que vai aprofundando seu leito. A emoção é como uma embriaguez que se desvanece, apesar de deixar a dor de cabeça, mas a P. [paixão] é uma intoxicação ou uma deformação, que precisa de um médico interno ou

externo da alma; este, porém, geralmente não sabe prescrever a cura radical, mas quase sempre só paliativos (...). Em vista do perigo que a paixão representa para a escolha racional e a liberdade moral do homem, Kant rejeita qualquer exaltação das paixões. (ABBAGNANO, 1998, p. 739).

Nesse sentido, a paixão seria mais que uma simples emoção, ou, ainda: um estado de emoção levado às últimas consequências, sem qualquer oportunidade de controle.

Os românticos aceitam essa noção de paixão não como emoção particular ou específica, mas como o domínio total do indivíduo. Diferentemente de Kant, porém, a proposição romântica, embasada por Hegel, apresenta esse domínio total da subjetividade do sujeito sem juízo de valor, posto que a paixão não seria boa nem má. Seria, especificamente, a expressão de um sujeito que destinou a um só conteúdo todo o interesse que possuía – além de seu talento, seu caráter, seu prazer (Ibidem, p. 740). Nada, nesse sentido, ou, ao menos, nada de grande, poderia se realizar sem paixão. Por isso, apesar de seu caráter totalizante, limitador do indivíduo, a paixão teria também uma espécie de potência realizadora – o que explica melhor como não é “boa” nem “má”. Ou, ainda: “boa nem má”, mas podendo ser simultaneamente boa e má. O que se lê, nesse caso, sobre a paixão, é justamente como ela rompe a dicotomia que lhe aprisionaria entre polos excludentes entre si – o que, para os românticos, coaduna com sua percepção dos movimentos passionais. A moralidade da expressão kantiana estaria morta ou no mínimo relegada a uma hipocrisia (Ibidem, p. 740).

Essa exaltação da paixão se encontra posteriormente também em Nietzsche, para quem o “medo dos sentidos, dos desejos, das paixões, quando se chega ao ponto de *desaconselhá-los*, já é um sintoma de *fraqueza* (...)” (NIETZSCHE, 2008, p. 386), haja vista que “não poderíamos passar sem a doença e menos ainda sem as paixões” (Ibidem, p. 386). Assim, a vivência da paixão dominante se aproxima paradoxalmente de alguma definição de saúde: “a paixão dominante, a qual traz consigo até mesmo a suprema forma de saúde em geral: aqui é a coordenação dos sistemas internos e seus trabalhos para um único serviço que alcança o melhor resultado – mas esta é quase a definição de saúde!” (Ibidem, p. 386-387). Soa contraditório como – para Nietzsche, cujo pensamento está presente em Freud e na psicanálise e também no trabalho intelectual de Warburg e Benjamin – o *pathos*, a paixão extrema, tem relação com a saúde. Isso porque, além de simplesmente determinar a expressão da emoção humana, o *pathos* é também lido como catástrofe, dor, sofrimento, sintoma. Daí deriva a palavra *patologia*, sinônimo de doença. No caso da patologia de origem psíquica, o sintoma é expresso pela palavra. Na esteira freudiana, Rancière (2009, p. 35) apresenta a palavra literária como a palavra do sintoma, por excelência. Dessa maneira, o inconsciente estético de que fala Rancière tem sua expressão no

sintoma artístico. É possível desenlaçar tal nó ao se pensar que, para Nietzsche, a expressão de *pathos* do sintoma – a *patologia* – é, em si, um levante de saúde, já que não há humanidade sem dor, tampouco sem emoção.

É nesse ambiente que se encontra o que Warburg vai observar: a expressão sintomal presente nas obras de arte revela uma origem profunda, um subterrâneo desconhecido que é análogo ao inconsciente da mente individual de que trata Freud. Esses sintomas são percebidos como *pathos* e pelo *pathos*. Por isso, para Warburg, as aparições recorrentes são outra coisa que não as imagens. Essas aparições estão *nas* imagens, são os afetos que as animam, são força, movimento, vertigem. São aparições que evocam emoção arrebatadora, que tomam a subjetividade, que forçam a produção de sensações antes alojadas em uma profundidade de silêncio e mistério. A expressão dos sintomas, nas obras de arte, segundo Warburg, são, portanto, fórmulas de *pathos*. Em outras palavras: as *Pathosformeln* são expressões de sintomas.

1.1.3 Sintoma

Por mais que a materialidade dos estudos de Aby Warburg fosse, sobretudo, as imagens estáticas, as fotografias, as pinturas e os desenhos, era do movimento que ele tratava; a fórmula de *pathos* warburguiana era por excelência o movimento. Por isso, Warburg se demorou tanto ao tratar das ninfas e de seus desenhos corporais sempre na iminência da mudança; assim como tiveram destaque outros elementos, como o panejamento e os cabelos em suspensão. Suas primeiras análises, sobretudo de *A Primavera* e *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, dão grande destaque aos “porvires” do movimento nas imagens.

Essa análise warburguiana demonstra como, para ele, havia um diálogo entre elementos das imagens e emoções ocultas. Esses elementos, dos quais se destacam aqueles ligados ao movimento, poderiam fazer aparecer sobrevivências da Antiguidade, por exemplo. Essas análises mostram como as imagens em si não são as fórmulas de *pathos*, mas as fórmulas de *pathos* estão nas imagens.

O movimento aparece para Warburg não só como objeto de estudo, mas também como método, sintagma e paradigma (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p. 18). Isso porque não bastava que se analisassem os gestos livres e sobreviventes, mas havia que se preservar essa intenção da liberdade no próprio gesto de análise. Em outras palavras, a “ciência sem nome” warburguiana, embebida no pensamento nietzschiano, desenvolvia-se a partir da ideia de deslocamento – no tempo, no espaço, nas certezas.

A concepção orgânica que Warburg fazia da sua biblioteca, do arquivo iconográfico – visível nas extraordinárias montagens de seu atlas Mnemosyne –, basta para nos mostrar até que ponto a *movimentação* constituiu uma parte essencial de seu referido “método”. (Ibidem, p. 19).

Esse movimento, é imperioso ressaltar, não se tratava simplesmente daquele oriundo da “movimentação” do corpo da ninfa, mas também de um movimento animado pelo deslocamento no tempo, no espaço, nas formas de expressão da cultura. A migração (*Wanderung*) terá sido condição fundamental para se compreender de que movimento se fala quando se trata de Warburg. Esse movimento é também – e aqui está a razão da aproximação entre os conceitos de “fórmula de *pathos*” e “sintoma” – o movimento que faz deslocar imagens de um repositório profundo (a que Freud chamaria de “inconsciente”) ao nível do discurso, da expressão.

O que Sigmund Freud nos ensinou no nível psíquico sobre o *saber inconsciente* dos sonhos ou dos sintomas, Aby Warburg nos terá igualmente demonstrado no nível cultural ao se interessar pelos *saberes sobreviventes* que as imagens transmitem na longa duração. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 46).

Ainda, antecipando o colóquio intelectual que se faz entre Warburg e Benjamin, uma “história da arte na era de sua reprodutibilidade *em movimento*” (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p. 21).

A associação entre o pensamento de Warburg e o de Benjamin, em breve retomada, dá-se, por exemplo, pela ideia da vocação das imagens ao deslocamento. Impuras como tais, as imagens teriam um aspecto de nomadismo indissociável, o que explicaria sua natureza igualmente intrínseca de “montagem”. Afinal, as imagens estão sempre chegando, partindo e, no tempo em que ficam, estão se reordenando. Isso porque vêm pesadas, carregadas de *pathos*, de movimento, de impulso.

É assim que, como Walter Benjamin articula em “Teses sobre o conceito de história” (1994), Warburg saberá se utilizar de um “saber-montagem”.

Inventar um *saber-montagem* era renunciar a matrizes de inteligibilidade, quebrar proteções seculares. Era criar, com esse movimento, com essa nova “aparência” do saber, uma possibilidade de vertigem. (...)

Portanto, o excesso warburguiano – a exigência muito forte, muito fundamentada, de uma antropologia do visual – traria em si a possibilidade vertiginosa da “montagem de atrações”, uma possibilidade tão perigosa quanto fecunda. O horizonte (...) não se daria sem um horizonte da *perda de si*: a perda do quanto-a-mim acadêmico, o risco filosófico, o *pathos* do pensamento, em suma, a doença da alma. (...) Warburg não se contentou em descobrir o retorno do *pathos* movimentado; ele próprio se entregou ao *pathos* do movimento que inventou. (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p. 23).

Esse entregar-se ao risco da “perda de si” a partir do método de estudo encontra comprovação biográfica em Warburg: sua permanência em hospitais psiquiátricos ou a mitologia de que conversava com borboletas são exemplos. Mas mais que isso, Warburg possibilitou que a sua

“ciência sem nome” fosse questionada como uma disciplina patológica, escancarando a relação entre os afetos estéticos e de *pathos*, a tensão entre Dioniso e Apolo.

Esse método do movimento mostra como a sua suposta amizade verbal com borboletas funciona como alegoria do seu trabalho na história da arte: uma interrogação perene das imagens, a fim de encontrar, em seus movimentos e metamorfoses, o elemento de *pathos* que as anima e que as torna atraentes e desconcertantes.

O movimento de corpos, nesse sentido, pode se aproximar do conceito de sintoma – razão pela qual a “ciência sem nome” de Warburg penetra no campo da antropologia. As *Pathosformeln* seriam, nesse sentido, “expressões visíveis de estados *psíquicos* que as imagens teriam (...) fossilizado” (Ibidem, p. 23). Em outras palavras, as fórmulas de *pathos* seriam a materialização visível dos estados psíquicos presentes nas obras de arte.

Essa aproximação do sintoma e de outros conceitos aponta para a psicanálise de Freud, o que é fecundo para compreender como a “ciência sem nome” warburguiana guarda relações com uma ideia de história psíquica. O sintoma alegorizado como “fóssil em movimento” é um “prato cheio” para a compreensão das fórmulas de *pathos* de Warburg, pois invoca, em uma expressão, conceitos da temporalidade como retornos, esquecimentos e anacronismos – todos fazendo sobreviver (*Nachleben*) esse fóssil insepulto.

1.1.4 *Nachleben*²³

Se, para Warburg, as “fórmulas de *pathos*” se relacionam a um *gesto psíquico*, o conceito de *Nachleben* pode ser pensado a partir da ideia de *tempo psíquico*:

As fórmulas do *pathos* são os sintomas visíveis – corporais, gestuais, apresentados, figurados – de um tempo psíquico irredutível à simples trama de peripécias retóricas, sentimentais ou individuais (...) a *Nachleben* aparece como o tempo de um contratempo na história (...) e a *Pathosformel* como o gesto de uma contraefetuação na história (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 249).

Essa associação indica como são noções imbricadas em um mesmo fenômeno: a irrupção de imagens que apresentam (pela semelhança ou pela diferença) familiaridade em termos de formas com que o gesto de *pathos* se preserva.

A *Nachleben*, como o próprio nome do conceito anuncia, é, portanto, aquilo que se relaciona a uma “vida após a morte”²⁴, mas não a partir de uma perspectiva religiosa ou esotérica, embora

²³ “É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do “pós-viver”: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatural ou *intempestivo*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 29).

fantasmagórica. Essa vida após a morte tem melhor explicação quando se dobra o conceito para uma leitura de “vida póstuma”:

(...) é o efeito de sobrevivência de elementos culturais antigos em manifestações do presente (superstições; elementos lúdicos; histórias infantis; expressões linguísticas; tradições antigas, como uso de cores específicas em roupas de festas ou datas especiais; memórias de lendas ou mitos). Dentre esses elementos, há na iconografia umas tantas imagens recorrentes, remetendo, especificamente, a gestos expressivos de emoções, que reproduzem tão fielmente imagens arcaicas, que Warburg classificou o fenômeno de “arqueologicamente fiel”. Ao serem vistas, transmitem ao observador, por empatia, o sentimento expresso pelo personagem retratado na imagem. O *Pathosformel* tem, portanto, um *Nachleben*, uma “vitalidade continuada”, embora seja um elemento específico da cultura, imagem que tem a capacidade de transmitir com imediatez o sentimento expresso por um gesto universal, enquanto, contrariamente, outros elementos que podem ser definidos como *Nachleben* não são necessariamente *Pathosformel*. (SERVA et al., 2018, p. 89).

Essa distinção entre os dois conceitos intimamente articulados (*Nachleben* e *Pathosformel*) é de fundamental importância, pois a assimilação que se pretende fazer de um e de outro depende do seu uso no trabalho geral de Warburg. E, para o pensador, *Nachleben* é justamente o “efeito” que permite o transporte no tempo e no espaço de suas fórmulas de *pathos*. Em seu próprio *corpus* de pesquisa, essa importância se acentua: é graças ao conceito de *Nachleben* que Warburg pode articular a sobrevivência do mundo antigo (*Nachleben der Antike*) nas obras florentinas renascentistas, a que se dedica.

A fórmula de *pathos* é, portanto, aquilo que tem, por vocação e eficiência, a possibilidade de sobreviver. A essa sobrevivência dá-se o nome de *Nachleben* precisamente porque não nasce de uma atitude consciente, mas do gestual assimilado pelo inconsciente. Os gestos que se repetem – as “fórmulas de *pathos*” – estão na memória coletiva, social, e, por suas expressões artísticas, mostram-se redivivas, em uma *vida póstuma*, tal como preconizam as sinalizações de Warburg sobre a *Nachleben*.

A vida póstuma, para o psico-historiador, seria um complexo jogo de forças, uma dinâmica entre as tensões e as polarizações, responsável pela plasticidade necessária para que a reaparição de algo (que teria ficado morto no passado) se apresente como vivo. Assim, a *Nachleben* é conceito fundamental para compreender o movimento dos *gestos psíquicos* no *tempo psíquico*.

1.1.5 Atlas *Mnemosyne*

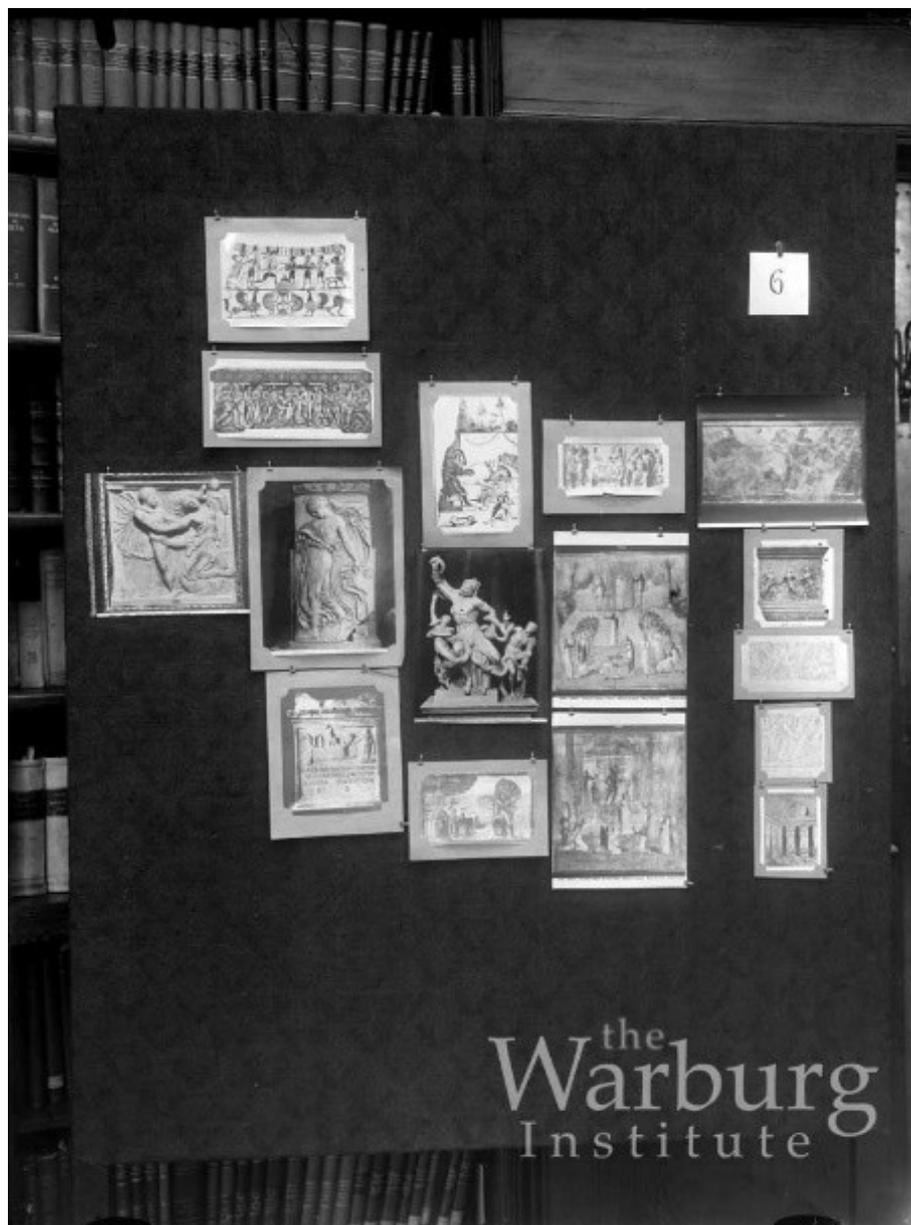
O atlas *Mnemosyne* se tornou a obra mais emblemática de Aby Warburg. O seu atlas foi composto por pranchas verticais e escuras, em que o historiador fixava imagens e reproduções de obras de

²⁴ A multiplicidade de formas de tradução do termo *Nachleben* pode se verificar no fato de Didi-Huberman chamar o conceito de “sobrevivência”, ao passo que Giorgio Agamben se refere como “vida póstuma”. Essa potência (ou impotência) da tradução é uma reafirmação da escolha de manter o nome original: *Nachleben*.

arte e da cultura, assim como elementos mais prosaicos, da propaganda ou mesmo rótulos e selos. Em cada prancha, havia um fio metafórico – provisório e estirado – que orientava aquela reunião de imagens. Esses agrupamentos, porém, não seriam simples escalonamentos temáticos, mas associações orientadas pela ideia das *Pathosformeln*. Ou seja: em cada prancha, o fio esgarçado da orientação seria uma fórmula de *pathos* que Warburg enxergava naquelas imagens.

Em uma das pranchas mais célebres, a de número 6, habita uma fotografia do grupo escultórico do *Laocoonte*, importante obra do período helenístico:

Figura 4 – Prancha 6 do atlas *Mnemosyne*



Fonte: <<https://tinyurl.com/4rbxv4ey>>. Acesso em: 30 set. 2020.

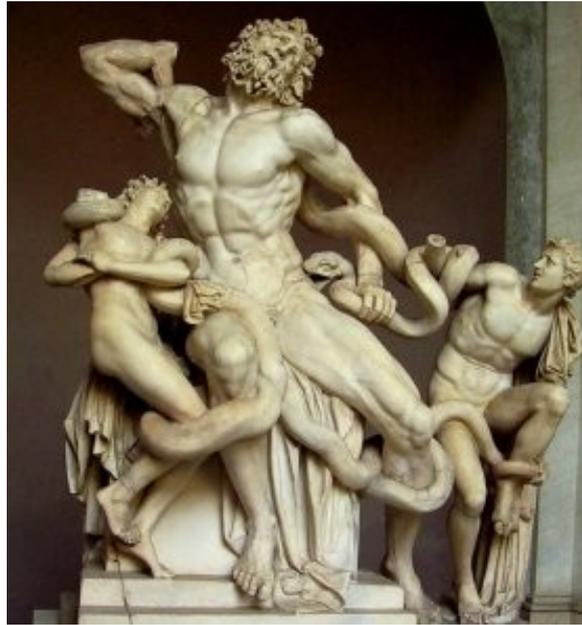
Esse bloco escultórico é amalgamado por cobras que unem a estrutura como um todo, e que, como narrativa, funcionam como os algozes em ação do Laocoonte e de seus filhos – o que torna a obra uma marca da escultura que evoca o movimento, e não mais a rigidez ou o padrão estático. Segundo o mito, as cobras são os algozes, mas elas também são, em termos formais, os elementos que sustentam a escultura, que unem os blocos menores de sua estrutura original.

Nessa mesma prancha, outras imagens de outros tempos (de origem artística ou cultural) evocam a mesma fórmula de *pathos* que se repete: o movimento das cobras, encontradas na viagem de Warburg aos rituais dos índios *pueblos* norte-americanos, em que as cobras estavam igualmente presentes – tudo o que se destaca no próprio *Laocoonte*. Essa associação, como discutido, é expressa em sua potência máxima na prancha do atlas.

Se a gênese de *Mnemosyne* deve ser buscada na viagem aos Estados Unidos, é porque, à semelhança de Eisenstein interpretando os hieróglifos japoneses, Warburg havia descoberto entre os hopis uma concepção da montagem capaz de transformar as imagens, por meio da dança ou do desenho, em ação. (...) E foi através do ritual indígena, por um efeito de colisão, que Warburg veio a reconhecer no traçado da imagem serpeante o sintoma da atenção dedicada pelos artistas do Renascimento à representação do movimento, e a fazer do *Laocoonte* a imagem emblemática dessa representação. Eisenstein explica: o *Laocoonte* é o totem do movimento porque é uma figura produzida por montagem. O grupo escultórico é uma representação de deslocamentos sequenciais ininterruptos, que visam justapor expressões que só aparecem naturalmente na sucessão. Figura cinemática que reduz o sucessivo ao simultâneo, o *Laocoonte* não é apenas uma figura *montada*, mas é a figura da montagem. As serpentes, além de sua significação patética, têm na composição uma função formal: fazer o grupo sustentar-se, desenhando as concatenações das diferentes partes do plano.” (MICHAUD, 2013, p. 327-328).

Essa singularidade de *Laocoonte*, entretanto, não o individualiza, mas propicia a leitura que identifica, em outras imagens, a mesma fórmula de *pathos*: aí está um exemplo paradigmático do labor de Warburg em montar as suas pranchas. Assim, explica-se melhor o espanto pronunciado de Warburg, em todos os anos de pesquisa, ao movimento humano expresso diante das cobras.

Esse é um exemplo que explicita tanto a noção de *Pathosformel*, quanto de *Zwischenraum* (“inter-espaço”, “entre”), pois é entre as imagens, na prancha, que está a tensão dialética. Assim como é entre a Itália e os *pueblos* dos Estados Unidos, ou entre os primeiros séculos da nossa era e o contemporâneo a Warburg, que está o “espaço intermediário” tão fundamental para a *Nachleben* das fórmulas de *pathos*.

Figura 5 – *Laoconte e seus filhos*

Fonte: <<https://tinyurl.com/yddad3wh>>. Acesso em: 30 set. 2020.

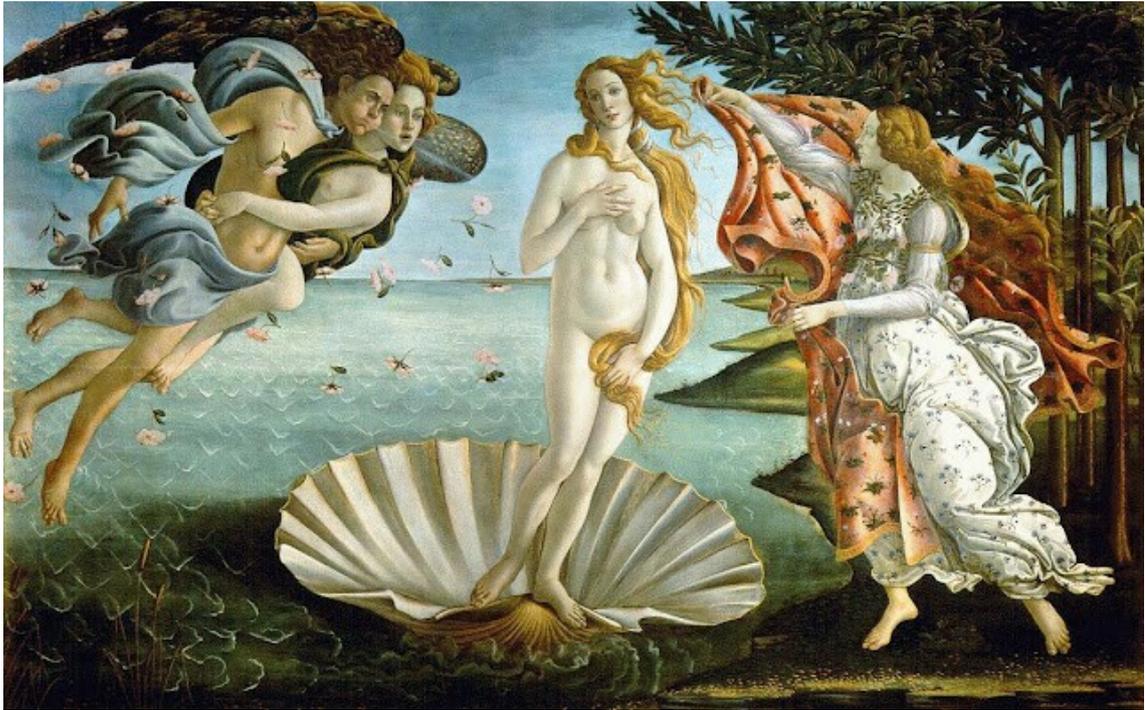
Figura 6 – Índio Hopi



Fonte: <<https://tinyurl.com/3kxxe4z3>>. Acesso em: 30 set. 2020.

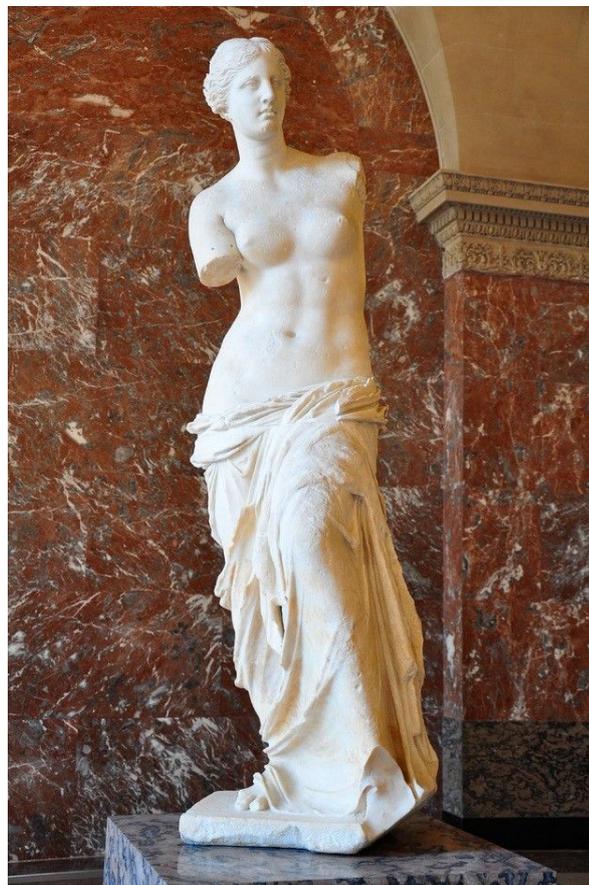
Outro exemplo do labor warburgiano está no estudo das fórmulas de *pathos* em *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli – em especial a posição da figura feminina e a fluidez esvoaçante que circunda seu corpo. Warburg voltou à Antiguidade clássica pagã e às posições típicas das obras escultóricas da época. Esse gestual identificado na pintura florentina apresenta, nesse sentido, uma fórmula sobrevivente que se repete desde a Antiguidade.

Figura 7 – O Nascimento de *Vênus*, de Botticelli (1485-1486)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2p8yfpby>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

Figura 8 – *Vênus de Milo* (século II a.C.)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2p8w9c8c>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

No caso das duas aparições de Vênus (a do Renascimento florentino e a escultura da Antiguidade), é possível perceber a fórmula de *pathos* do movimento de que fala Warburg: em ambas – a de Botticelli pelo cabelo e a grega pelo panejamento – percebe-se a iminência da mudança de posição. O movimento da *Vénus de Milo* não só teve sua vida póstuma materializada na pintura de Botticelli, como o próprio elemento do vento passou a compor a cena por meio do sopro renascentista, alegorizado pelo deus do vento, Zéfiro, e uma ninfa, que o acompanha. Outros elementos da obra de Botticelli (como a concha e a deusa Primavera, com seu manto) conferem narratividade à obra, deixando entrevisto o caráter teatral da imagem. A *Pathosformel* do movimento é, nessa pintura, paradigmática.

Esse é um dos exemplos (que dialoga com a prancha 39 do atlas de Warburg) sobre como funciona o método de *Mnemosyne*. O atlas “marca a promoção de três funções na ordem da representação: (...) cênica, (...) temporal (...) [e] da montagem (...)” (MICHAUD, 2013, p. 320-321). Isso porque foi pensado para a forma de uma exposição no sentido teatral: um livro seria impresso como forma de catálogo dessa *exposição*²⁵. Além disso, o inacabamento constitutivo desse atlas, que jamais ficaria pronto, seria uma evidência de seu caráter temporal: é o que Michaud (Ibidem) categoriza como “*time-related work*” (expressão inglesa para designar obras de arte decorrentes da cultura cinematográfica), o que vai ao encontro da noção de que as fotografias do atlas não têm um aspecto estático, mas guardam uma não-fixidez, e desestabilizam a própria noção de congelamento da imagem. Elas guardam, sim, imagens que se movimentam no tempo. Por isso evoca-se também a categoria da montagem, que se relaciona ao fato de que essas imagens repletas de marcas do tempo estão dispostas de forma espacializada:

as fotografias dispostas nas pranchas não podem ser consideradas peças isoladas, mas devem ser relacionadas com a cadeia de imagens em que se inscrevem. É o que Warburg chamou (...) de “iconologia dos intervalos”. (Ibidem, p. 321).

O mais importante da execução de Warburg do atlas *Mnemosyne*, no caso aqui pensado, é a proposta de método por ele criado. O seu pensamento “constitui uma interrogação reflexiva sobre os mecanismos de conhecimento e de pensamento das imagens. Tal interrogação inaugura um método e um estilo inteiramente novos” (Ibidem, p. 9). Esse método se determina por uma investigação que não se pretende linear, teleológica, causal – como a história da arte tradicional usualmente se pretendia. A partir de suas leituras de historiadores da arte disruptivos – e em consonância com algumas figuras de seu tempo ou brevemente anteriores a ele (como Goethe,

²⁵ É importante destacar que, embora o atlas *Mnemosyne* fosse uma ideia de exposição de objetos visuais não-verbais, a composição dos manuscritos de Warburg sobre as pranchas é parte do pressuposto desse projeto inconcluso. A palavra, portanto, embora não seja o objeto central do atlas, não é descartável ou descartada.

posteriormente Nietzsche, e concomitantemente Freud, a quem se alinha, como demonstrado, pela aproximação de conceitos como *Nachleben*, *Pathosformel* e sintoma) – Warburg acaba por criar um mecanismo de estudo que se desdobra nessa espécie de método que observa os atravessamentos do passado na memória que habita o presente. Nesse sentido, pode-se perceber a sua aproximação das ideias nietzschianas.

Esse método warburgiano expõe, primeiramente, como suas observações sobre o movimento são muito mais amplas do que a simples investigação sobre o drapeado ou o cabelo das ninfas ou das ménades. O movimento que se mostra nesse projeto tem relação também com o movimento dessas figuras – e seus gestos psíquicos – através dos tempos. A interrogação principal está no seguinte questionamento: o que faz uma imagem se mover, entre as polaridades da sofrósina e do êxtase²⁶, no intervalo histórico:

(...) o movimento pensado simultaneamente como objeto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como o próprio desafio de saber que pretende dizer algo sobre elas. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 18).

Tudo que se pensa sobre Warburg e suas pesquisas é, portanto, o que se relaciona com o “entre”, com o “intervalo”, com o *Zwischenraum*.

Sendo assim, também não se pode desassociar forma e conteúdo quando se pensa em “fórmulas de *pathos*”, pois tal denominação apresenta “intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 1998). É, mais uma vez, no espaço intermediário que se desenvolve a tensão das *Pathosformeln*. Ou, como afirma o próprio historiador:

É na região de comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as fórmulas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse engrama²⁷ da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia”. (WARBURG, 2015, p. 367).

Decorrentes das polaridades que margeiam (ou determinam) os intervalos warburgianos, tensões emergem e se apresentam por meio das fórmulas de *pathos*:

A sobredeterminação dos fenômenos estudados por Warburg poderia ser formulada a partir de uma condição mínima que descreve a pulsação oscilatória – a “gangorra eterna” – de instâncias que sempre atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade: marcas com movimentos, latências com crises, processos plásticos com processos não plásticos, esquecimentos com reminiscências, repetições com

²⁶ “Sofrósina” e “êxtase” como condições respectivas de Apolo e Dioniso.

²⁷ Engrama é uma espécie de marca na psique provocada por uma experiência muito forte a que um indivíduo é submetido.

contratempos... Proponho chamar de *sintoma* a dinâmica dessas pulsações estruturais. (DIDI-HÜBERMAN, 2013a, p. 243).

Essa proposta traz a aproximação sempre mencionada entre as noções de *Nachleben* e *Pathosformel*, de Warburg e o sintoma freudiano. Nesse sentido, as tensões gestuais, ou de *pathos*, eclodiriam como os sintomas, na psicanálise. Ainda o mesmo autor francês vai apresentar a etimologia do conceito de Freud, que se relacionaria ao que *cai*, e não ao que é portador de sentido – ou, como para Warburg, as fórmulas de *pathos* se relacionam ao que remanesce no tempo, e não ao que se resolve pontualmente num instante: é o que segue disponível às imagens após a varredura da história. Os signos, portanto, nesse fenômeno freudiano, explodem – assim como nos sonhos ou nos esquecimentos. Isso já era indicado por Freud quando associava o sintoma não apenas a um plano sincrônico, mas também diacrônico.

Essa aproximação explica as oscilações e as ambivalências que Warburg buscava compreender. Todo esse fenômeno complica as leituras na medida em que o sintoma é velado, e não explícito – e se vela porque se metamorfoseia (Ibidem, p. 267); e se metamorfoseia porque se desloca. Esse deslocamento evidencia mais um dos pontos de tangência entre as propostas de Warburg e Freud. Se para o psico-historiador as sobrevivências se apresentam ao longo da história da arte, é porque não cessam de ter sentido em uma só forma de apresentação, mas vão se metamorfoseando e se movimentando pelo tempo. Já para o psicanalista, essa metamorfose do sintoma é a forma com que o aparelho psíquico tenta recalcar suas aparições. E é na *falha* do recalçamento a possibilidade de apresentação do sintoma; bem como é na *inoperância* do traço inovador do artista que surgem elementos da Antiguidade clássica que nunca morreram. Por essa razão, o *pathos* não está em um elemento original, mas nas recorrências singulares do mesmo afeto.

O sintoma, entretanto, por se deslocar, não é totalmente apreensível, nem é uma representação perfeita daquilo que o causou: é mais um índice que apresenta outras portas a serem abertas. De igual maneira, a sobrevivência do *pathos* nas artes é “impura” – e só assim, para Warburg, ela se aproxima com maior fidelidade da ideia criativa presente na Antiguidade, que vinha sendo afastada pela obsessão cronológica e degenerativa do pensamento barroco e maneirista.

Essa congruência entre os conceitos de Warburg e Freud será importante na medida em que a *Nachleben* é proposta como tempo psíquico e a *Pathosformel* como gesto psíquico, mas são também duas leituras de como o passado irrompe de forma oportunista e imprevista no presente:

(...) essa inovação conceitual [a *Pathosformel*] permite a Warburg avançar no problema da *Nachleben*, dado que oferece uma explicação para a possibilidade de reaparição de algo

que ficara “perdido”, ou melhor, “morto” no passado. Na verdade, não se perdera jamais, só estava armazenado na memória, que é ativada em situações particulares. A *Nachleben* circunscreve essa metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudança das formas, (...). A vida póstuma, no fundo, é uma complexa dinâmica de forças.” (WAIZBORT, 2015, p. 12).

Quando Warburg sincronicamente convoca, nessa dinâmica de forças, elementos diacrônicos e de origens tão distintas – como o cânone da Renascença, os eventos culturais dos Hopi, a Antiguidade clássica, a fotografia do início do século XX e tantas outras aparições fantasmáticas – é porque o(s) passado(s) atravessa(m) o presente de forma sintomal, sem o equilíbrio, a linearidade ou a hierarquia que se supunha sobre a história da arte. É, como para Freud, o retorno de objetos recalçados: destino possível para aquilo que apenas aparenta ter morrido. Para Freud, um movimento psicanalítico individual. Para Warburg, cultural, coletivo.

Warburg substituiu o modelo natural de ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal de que falo era um *modelo psíquico*, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25).

Esse percurso-modelo segue alguns pontos: cultura, fantasma, psique e sintoma – não de forma sequencial, mas em uma espécie de tensão entre consciência e inconsciência, entre imitação e criação. Nessas formas de tensão entre os temas por excelência do Renascimento está, portanto, o conceito de *Pathosformel*, gestos intensificados pelo recurso a fórmulas visuais da Antiguidade clássica, relacionados a “mímicas sociais, a coreografia, a moda no vestuário, as condutas festivas ou os códigos de cumprimentos e saudações” (Ibidem, p. 40).

Essas sobrevivências são elementos denunciadores da história da arte e das imagens como um motor que não se opera por sequências previamente definidas ou bem planejadas. É, na verdade, uma realização atravessada por lampejos do passado – e, por que não?, do futuro; é uma espécie de jogo de elementos que eclodem, o que mostra como o passado sobrevive e como o futuro se anuncia. Ou seja, como são sincrônicas as existências de todos esses tempos que se constroem simultaneamente no Agora.

Essa retomada não passa de um estudo sobre a memória: ao fim e ao cabo, é sobre a memória (representada na mitologia pela deusa Mnemosine²⁸) que fala Warburg:

Talvez a fratura que divide, em nossa cultura, poesia e filosofia, arte e ciência, a palavra que “canta” e a palavra que “recorda”, não seja senão um aspecto da esquizofrenia da cultura ocidental que Warburg tinha reconhecido na polaridade da ninfa extática e do melancólico deus fluvial. Seremos verdadeiramente fiéis ao ensinamento de Warburg se soubermos ver no gesto dançante da ninfa o olhar contemplativo do deus e se conseguirmos compreender que a palavra que canta também recorda, e aquela que recorda também canta. A ciência que terá então apreendido em seu gesto o conhecimento libertador do humano merecerá verdadeiramente ser chamada pelo nome grego *Mnemosyne*. (AGAMBEN, 2015, p. 128).

Essa ansiada superação da estagnação dicotômica dos polos constitutivos da “ciência sem nome” é um chamado a uma leitura que perceba como um jogo de forças entre *êxtase* e *sofrósina*, entre Dioniso e Apolo, a *memória* – motivo pelo qual Warburg assim batizou o seu atlas e mandou escrever *Mnemosyne* no frontão de sua biblioteca, em Hamburgo.

Por assim ser – pela consagração dessa imensa obra à deusa Mnemosine – fica ainda mais evidente a relação entre o pensamento de Aby Warburg e as convergências imprevistas e sintomais do tempo. O psico-historiador – que assentiu sua própria construção intelectual em busca de uma *Kulturwissenschaft* atenta às sobrevivências – parece sobreviver com cada vez mais força nos estudos contemporâneos da cultura. Que Warburg seja uma inspiração metodológica para Agamben (n. 1942), Didi-Huberman (n. 1953), Michaud (n. 1961) e outros pensadores vivos, é mais que sintomal – é profético.

²⁸ Essa grafia de *Mnemosine* se deve à referência à mãe das musas da mitologia grega. Quando grafada como *Mnemosyne*, a referência é à obra-atlas de Warburg.

1.2 Walter Benjamin, trapeiro

Cada apresentação da história deve começar pelo despertar, porque é uma imagem que o despertar libera inicialmente. Para nós, isso é o essencial. Essa é a razão pela qual, com Walter Benjamin, a história da arte recomeça tão bem: porque a imagem é, doravante, colocada no próprio centro, no centro originário e turbilhonante do processo histórico enquanto tal. (Didi-Huberman, 2015a)

Walter Benjamin, judeu alemão que se associou à Escola de Frankfurt, nasceu em 1892, em Berlim. A obra mais complexa de Benjamin é o inacabado livro das *Passagens* (2018), uma montagem de citações e referências que, pode-se dizer, segue a “lei da boa vizinhança”, de Aby Warburg. Outra obra de extremo destaque de Walter Benjamin no campo da história da arte é o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1969). O pensador escreveu sobre história de maneira política, de forma a escancarar as questões por ele mesmo vividas, e que culminaram na perseguição que sofreu do regime nazista, motivo pelo qual teria se suicidado, em 1940.

Em “Teses sobre o conceito de história” (1994), Walter Benjamin tece comentários sobre como essa disciplina trata os acontecimentos que se sucedem. Por meio de alegorias e na busca pela desconstrução de um historicismo, Benjamin defende uma tomada de posição materialista, o que, em outras palavras, teria relação com uma escolha ética pela leitura que ilumina a obscuridade do lugar do oprimido. Essa seria a redenção do derrotado graças ao trabalho do historiador materialista²⁹. Colocado em um ambiente em que via crescer o antagonismo entre o pensamento marxista e o fenômeno nazista, Benjamin teve um rico material, contemporâneo a si, que foi talvez o dinamismo que propiciou a inquietação motriz de sua produção intelectual. Essa existência cronologicamente localizada explica também as dimensões biográficas, para Benjamin, da ascensão do fascismo, por exemplo: sua derrocada pessoal se deu diante dos conflitos em que foi submergido no início da Segunda Guerra Mundial. Benjamin se matou em 1940, sem ver, no entanto, o que já parecia insuperável, em matéria de barbárie. As “Teses...” foram sua última obra, o que explicita, em sua produção teórica, o que havia de grave em sua própria vida. Isso porque a própria estrutura fragmentária de tal obra denunciava a coerência com que Walter Benjamin pensava e vivia:

²⁹ É importante destacar como Benjamin, apesar de ser um materialista e historiador, afastava-se sensivelmente do conceito de materialista histórico na concepção marxista. Isso porque, por mais que se dedicasse a pensar sobre o que fora calado pela história dos vencedores, o que tomou sua atenção foi justamente a materialidade concreta das coisas e não tanto as condições socioeconômicas (OTTE, 2022, p. 52). Assim é possível pensá-lo não como um materialista histórico, mas como um historiador materialista, que “parte do material histórico” (Ibidem, p. 53) para investigar a história repleta de barbárie. “Benjamin quer abdicar justamente da teoria, utilizando os resíduos e farrapos para revelar, através da montagem, isto é, do remanejamento de seu *material*, as mazelas da sociedade” (Ibidem, p. 95).

um apreço pelas pequenezas, pelas intermitências, pelo pensamento constelar. Benjamin, nessa obra, recorre a conceitos e ideias de messianismo, salvação e redenção; de luta de classes – e suas relações com o bruto/material e com o refinado/espiritual; de passado como imagem que relampeja e só pode ser captado por um esforço pontual daquele infinitésimo de tempo; de ausência de uma verdade, ou versão real dos fatos; de empatia dos historiadores desatentos pelos vencedores; de existência de monumentos – físicos ou entronizados no imaginário social – que são tributos à barbárie da opressão; de ideia de exceção como regra; de uma figura do “anjo da história” e a crítica ao progresso; de obsessão pela explosão do *continuum*; e, por fim, de quão ínfima é a parcela de tempo ocupada pelo homem na vida da Terra. (KRÜGER, 2020a, p. 47).

Esse é o contexto que propicia a elaboração de uma poderosa imagem benjaminiana: “escovar a história a contrapelo”. A escovação “ao contrário” poderia dar voz aos oprimidos, colonizados, perseguidos, esquecidos, calados e mortos, como ele mesmo.

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2020, p. 13).

A escovação a contrapelo do material levantado pelo historiador é, para Benjamin, uma forma de ver. Por essa razão, e também pela importância que dá à arte – a “forma mais radical do materialismo” (OTTE, 2022, p. 76) –, é que Benjamin percebe, no artista, o verdadeiro materialista (Ibidem, p. 89); aquele capaz de trabalhar a matéria dos restos. Ou os farrapos, como faz o trapeiro.

1.2.1 A História da arte não existe

A História da arte não existe: essa é uma proposição benjaminiana observada em carta ao amigo Florens Christian Rang, em 1923 (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 102). A princípio instigante, a frase melhor se compreende diante da consciência de que não é um atestado de negação, mas uma exigência: que haja, portanto, uma história³⁰ da arte. A assombração decorrente da leitura de tal colocação fornece potência ao pensamento que se desenvolve quando da percepção de que a intenção benjaminiana é alargar à disciplina da História da arte a provocação que faz também à disciplina da História. Sua alegoria principal – a história “a contrapelo” – estabelece claramente as diretrizes que, segundo o pensador, poderiam lograr sucesso em uma revisitação: é a ideia de uma leitura dialética de história, que perceba o movimento, a inadequação de um regime hierárquico de fatos, o desserviço da leitura linear dos acontecimentos.

³⁰ A opção pela grafia em minúscula da palavra “história” se deve à consonância com a eleição dessa estética de Didi-Huberman (2015a). Mas é também uma escolha ética. Agamben (2011) diferencia “Povo” de “povo”, e o uso de maiúscula e minúscula se torna símbolo de poder: para ele, “Povo” é a expressão política, e “povo” é a classe oprimida. Nesse caso de “história” em minúscula, a hipótese aqui eleita é a de que não há marca de hierarquia ou de opressão da disciplina proposta por Benjamin – que deve, por suposto, servir de voz aos oprimidos, até então calados por uma “História” dos vencedores.

O gesto de ler as obras de arte seria, portanto, fundador de uma nova história da arte. Essas existências singulares não seriam apenas ilustrativas de uma narrativa de uma “História”, mas acontecimentos legíveis material e sensivelmente. Seriam objetos-em-si dessa disciplina em muito assemelhada à “ciência sem nome”, reivindicada por Warburg. A escovação “a contrapelo” funcionaria como uma leitura que daria a ver as obras de arte para além do estatuto de um discurso dominante, que Warburg diria mesmo “estetizante”. E toda essa leitura só seria possível a partir da assimilação da importância da matéria trabalhada por um artista – forma outra de dizer: a partir do *objeto* de arte:

Benjamin tinha consciência de que o artista é o único verdadeiro materialista, pois é ele quem, de fato, trabalha a matéria, sendo que o arranjo diferenciado que confere a essa matéria e o estranhamento causado por esses arranjos obrigam o observador, o ouvinte ou, ainda, o leitor de um texto “montado” a um olhar igualmente diferenciado, proporcionando-lhe não apenas outra percepção, como também, eventualmente, outra *compreensão* do mundo. Ao contrário da tradição epistemológica ocidental – que, de Platão a Descartes, desconfia dos sentidos e procura eliminá-los do processo de conhecimento, conseqüentemente relegando as artes a uma função meramente ornamental –, os esforços de Benjamin caminham em direção a um resgate dos sentidos de sua posição marginal, atribuindo-lhes uma importância fundamental nesse processo. (OTTE, 2022, p. 89).

É pelos sentidos que se erige uma nova história da arte. É mesmo pelo arrepio – o susto do tato – que se revela o que se escondia até o gesto da escovação a contrapelo.

1.2.2 *Angelus Novus*

Olhos esbugalhados, boca aberta e asas em riste: assim é o aspecto da figura que, para Walter Benjamin, volta o rosto ao passado e só vê a catástrofe: “A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas e lhas lança aos pés” (BENJAMIN, 2020, p. 14). Esse é o anjo da história, arremessado contra sua vontade para frente, para longe, para o futuro, por um vendaval que se costuma chamar “progresso”.

Figura 9 – *Angelus Novus*, de Paul Klee (1920)



Fonte: <<https://tinyurl.com/29c6uehp>>. Acesso em: 30 set. 2020.

A imagem que ilustra a analogia do anjo da história é o *Angelus Novus*³¹, de Paul Klee. Basicamente, auxiliado por essa espécie de personagem, Benjamin sentencia à obsolescência o conceito de progresso:

Segundo a leitura de Benjamin, esse anjo seria a imagem do responsável por recolher os restos do progresso: aquilo esquecido pelos opressores, aquilo sobre o que o contínuo da história não se detivera. Benjamin, com essa alegoria imagética, é bem sucedido em sua tentativa de apresentar o que acreditava ser a forma justa e redentora de se ler a sucessão dos fatos: abolir a voz dos opressores, jogar luz sobre o obscuro, ouvir o grito dos mortos, despertar interesse pelo não-dito, coletar materiais largados pelo caminho – como um trapeiro baudelaireano – e, finalmente, alcançar a indiferença ao tempo do relógio, e sua parêntese: a historiografia, que agrega, mas não constrói, que ade, mas não questiona. (KRÜGER, 2020a, p. 48).

A materialidade – as materializações – do passado no presente (como as ruínas vistas pelo anjo) mobiliza a memória em uma dimensão espacial, e não apenas temporal. Isso porque há, na vida humana, presenças de objetos (como a mesa, por exemplo) que vêm de outras temporalidades e sobrevivem como presenças – que o dito progresso não foi capaz de solapar. O pensamento benjaminiano sobre a História, portanto, “não é apenas um manifesto contra a ideologia do progresso, mas contra qualquer procedimento e pensamento linear em geral” (OTTE, 2022, p. 104). A crítica estendida à História da arte tem também esse perfil: busca romper com

³¹ A figura do anjo da história é metonímia da própria existência de Benjamin – assim o minotauro do labirinto da biblioteca de Warburg é ele mesmo – e é tributária do quadro de Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*, que tinha valor especial para Benjamin.

associações de linearidade, tais como “paternidade”, “influência”, “causas” e “efeitos” – marcas de uma disciplina que se limitava a estudar, de cada vez, o conteúdo ou a forma, e não a fulgurância da obra de arte em si – nem o seu *pathos*.

Por essa razão, Walter Benjamin propõe que a obra de arte não tem uma narrativa causal, mas uma historicidade específica. Para trabalhar essa ideia, utiliza-se de conceitos como a *Mônada*³², de Leibniz (1974), essa espécie de substância única, sem partes, indissolúvel e indestrutível; e também se apropria da *Nachleben*, de Aby Warburg, para tratar da sobrevivência sintomal das formas artísticas. A aproximação a Warburg se dá em diversas vias, muito embora o plausível encontro entre os autores nunca tenha acontecido de fato. Aby Warburg e Walter Benjamin não chegaram a se conhecer pessoalmente. Ambos, porém, acreditam no caráter profético da história da arte, como se essa fosse a disciplina destinada a ler, no presente, o que se anuncia para o futuro *via* o que foi construído em termos de produção artística. Se o rio do tempo é uma imagem possível em se tratando de Benjamin e de Warburg, cumpre repetir que suas águas estão sempre revoltas.

1.2.3 Passagens: método

Também Benjamin e Warburg se aproximam ao salientar o anacronismo de uma época sobre outra, o que se evidencia pela inabilidade de uma época discutir o espírito de outra época, tentando reproduzi-lo como fato acabado em si. A metodologia de ambos os pensadores consiste em uma espécie de “antropologia das imagens”: o cuidado aos detalhes³³, a atenção às existências individuais dessas imagens. Tal rigor é notável na oficina paradigmática de cada um deles: Warburg cria o atlas *Mnemosyne*, pranchas em que reúne – ou monta – recortes de imagens que aproxima entre si pela potência ou mesmo pela sobrevivência do que chama de “fórmulas de *pathos*”. Já Benjamin produz o livro das *Passagens*, cuja lição está na ideia de montagem, como recurso ético e estético: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (BENJAMIN, 2018, p. 761). O próprio autor descreve com ainda mais minúcia:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas.

³² Para o filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), a Mônada seria uma unidade indivisível cuja descoberta se devia ao exercício da razão, fruto de uma necessidade lógica. Essa unidade condensaria uma “noção completa” – em outras palavras, uma essência de sentido único e irrepetível, criada e matável apenas por Deus.

³³ Para Warburg, o bom Deus mora nos detalhes: “(...) o lema de Warburg é, antes de tudo, uma receita de método que significa que a obra não é uma totalidade fechada, mas uma justaposição de elementos em tensão, que a interpretação não deve encobrir e pode até ter a pretensão de revelar.” (MICHAUD, 2013, p. 86). Nesse detalhe, tudo se opera.

Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (Ibidem, p. 764).

Das Passagen-Werk consiste, portanto, em uma obra cuja autoria está mais relacionada a uma curadoria do que propriamente à criação³⁴ – motivo pelo qual Benjamin é arrolado como um dos gênios “não originais” (PERLOFF, 2013).

A aproximação de Benjamin do conceito de dialética a partir da ideia de montagem está associada à leitura materialista do mundo: Marx, o materialista por excelência, está na esteira do primeiro autor desse conceito, Hegel. Por isso, Benjamin e Warburg são indissociáveis, pois seus pensamentos sobre a história da arte passeiam precisamente por esse estado de tensão entre polaridades, que em Warburg se nomeia intervalo, em Benjamin, passagem, e, de forma mais geral, dialética.

Toda essa retomada é justificada pela noção de “esperança no passado”, que pode ser lida também como a esperança de que a história da arte tenha sua “revolução copérnica”, que consistiria no instante em que o historiador se desse conta de que não é do seu olhar que emana a história da arte, mas das obras de arte em si. Mais: seria o momento em que o Outrora pudesse ser lido não como ponto fixo de onde emanam todos os fatos que conduzem à leitura linear da história, mas como um dos pontos cortados pela luminescência incandescente de fatos históricos que atravessam a história como meteoros e que produzem sintomas e rastros em diversos tempos. É, por si só, a própria fratura do tempo: no Agora, presentificam-se momentos de Outrora sem teleologia ou narratividade. Essas duas consequências da existência dos pontos luminosos da história – os sintomas e os rastros – são também o que aponta Benjamin como os objetos a serem atingidos pela atenção do historiador³⁵; primeiro como um arqueólogo da

³⁴ A eficácia da montagem (de farrapos, restos, ruínas) como procedimento é sinalizada por Didi-Huberman ainda em relação a Eisenstein em suas películas e a Bataille na revista *Documents*: “Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da “vida histórica”. Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade com dupla face*: o que Warburg havia apreendido em termos de “polaridade” (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de “dialética” e de “imagem dialética” (*Dialektik, dialektische Bild*)” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 106).

³⁵ “Esses rastros, esses detritos (...) são sinais daquilo que escapa ao controle da consciência em Freud, e da memória voluntária em Proust; de maneira análoga, assinalam para Benjamin aquilo que escapa ao controle da versão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e de interrogação. (...) Essa relevância do detalhe e, particularmente, do dejetivo e do caco, foi imortalizada por Baudelaire em sua comparação do trabalho do poeta ao do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier* – o trapeiro ou o sucateiro; comparação, realçada por Benjamin, e que pode também ser uma metáfora do trabalho do historiador materialista”. (GAGNEBIN, 2014, p. 245-246).

psique³⁶, depois como trapeiro. O trapeiro, o *chiffonnier* baudelairiano³⁷, é aquele que recolhe o que a cidade enjeita, e disso faz sua coleção: é o arqueólogo material dos trapos.

Figura 10 – *Les Chiffonniers*, Eugène Atget (1913)



Fonte: <<https://tinyurl.com/54k5fr4f>>. Acesso em: 30 jun 2022.

O historiador, para Benjamin, é o “erudito das impurezas, dos restos da história” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, 123-124). É aquele que vive sobre os trapos, saltando por entre as angústias dos objetos com a leveza de uma criança. Assim, o historiador brinca com os farrapos do tempo.

1.2.4 Limiar

A imagem – essa irrupção – surge, para Benjamin, nem como simples documento histórico, nem como puro momento do absoluto: é uma marca do limiar. E isso se explica porque a imagem, para o pensador, é o que surge em vários dos espectros da consciência que existem entre estar

³⁶ Essa condição não se relaciona tanto à psicologia em si, como disciplina, mas à noção da criação de sintomas e fantasmas, que podem ser gestados como tais a partir da distância entre o espectador e o fato histórico. O processo aurático é um exemplo.

³⁷ O trapeiro, como o *flâneur*, é um “sem-teto”, que não tem hospedagem na casa burguesa do século XIX. Seu espaço é a rua. Porém, diferentemente do *flâneur* cuja condição se dá pela opção, a sua presença “do lado de fora” se justifica pela necessidade de sobrevivência (OTTE, 2022, p. 46).

dormindo e estar acordado. Entre a vigília e o sono, e também no caminho contrário, o limiar é demarcado pela fulgurância de imagens. É no acordar que começa a *Recherche* proustiana, exemplo extremo: é também nesse momento limiar que deve começar o trabalho do historiador.

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. (...) O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. (BENJAMIN, 2018, p. 815-816).

Para elucidar o conceito benjaminiano de limiar, Jeanne-Marie Gagnebin escreve:

O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *Seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente, de transições; em alemão, registro do *Übergang*. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou ao morador que transite, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro lugar distinto, às vezes oposto. Seja ele simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, e depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte. (GAGNEBIN, 2014, p. 36).

O que surge dessa zona de transição é o conjunto de imagens, pois “a imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 126) – ou, como para Warburg, a “iconologia dos intervalos”. A potência da imagem é, portanto, a potência do limiar: o que corrobora a proposição de uma história da arte dialética, em movimento, atravessada, e não atravessadora. Essa relação da imagem com a história se dá também pela ideia de que a história se fragmenta em imagens e não em “histórias”. Nesse sentido, a imagem é a resplandecência em forma de mônada dos cacos da história: aqueles que o trapeiro – ou o anjo da história – recolhe.

Interromper um curso linear – relembra Otte (2022, p. 23) – destrói, mas também constrói, a partir dos resíduos, o que se chama “imagem dialética”; o que, segundo Benjamin, é a verdadeira imagem histórica.

A leitura aqui empreendida se dispõe à seguinte afirmação: a imagem é a malícia na história, a “malícia visual do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 131) na história: em outras palavras, a

maneira com a qual a história consegue vencer a normalização da cronologia e irrompe Outroras no Agora. Essas imagens-malícia são a forma com que se desmonta a História da arte para estabelecer uma história da arte: como quem desmonta um relógio – minuciosamente. A partir de então – e tendo por pressuposição essa desmontagem – é possível pensar em montagem³⁸ como estilo, escolha ou *modus operandi*.

Mas como implodir o curso de um rio? O gesto-proposta a contrapelo de Walter Benjamin aplicado à história foi, por ele mesmo, expandido à história da arte. Sendo uma forma artística, e aqui está a proposta teórica desse projeto apresentado, é interessante alargar ainda mais o procedimento benjaminiano, visando a tratar especificamente da poesia³⁹. Esse movimento potente dá a ver não só as aporias inatas à historiografia literária como também questiona a divisão estanque, progressista e “encaixotada” de escolas/estilos/épocas literários.

O que se propõe, sob a égide do mecanismo benjaminiano, não é, entretanto, anular essas convenções, se não agir como o curioso violador de relógios: é compreender o tempo em sua desmontagem para depois remontá-lo à moda dos caleidoscópios: dialeticamente. Para isso, portanto, é necessário perceber os fenômenos literários não como aparições absolutas e instantâneas, mas como sobrevivências do Outrora e profecias que se atravessam e “contaminam” o Agora.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2018, p. 766-767).

De tal modo, podem-se reutilizar as categorias teóricas literárias com a acuidade que Walter Benjamin espera de um historiador da arte – o que, com efeito, é um dos papéis de uma crítica literária atenta. Por essa razão, é potente que se perceba como as aparições imagéticas na poesia

³⁸ Didi-Huberman (2015a) vai apontar as reflexões de Benjamin sobre alguns objetos artísticos que fazem uso da montagem e/ou que respeitam a ideia do historiador da arte como trapeiro, como Grandville e suas figuras ou Blossfeldt e seus caleidoscópios.

³⁹ Aqui se grafam literatura e poesia em minúsculo por analogia à razão pela qual se grafou história também em minúsculo.

se delineiam. Sendo a imagem a fulgurância do limiar da transição, da quebra das coisas, é fecundo ver como ela se *mostra*⁴⁰.

⁴⁰ A sobrevivência da imagem é uma resistência à “morte” e se relaciona à vida da obra de arte, que em si guarda a ambivalência entre representação e *mostração* originária – sendo esta uma espécie de ontologia que descarta a primeira possibilidade.

1.3 Warburg e Benjamin: uma constelação

A aproximação de Benjamin em relação a Warburg é reclamada pelo próprio Benjamin, quando se aproxima dos conceitos warburguianos para erigir suas próprias teorias. Essa existência próxima (no tempo, no espaço e no intelecto) tem uma evidência, antes de ter um propósito. Embora ambos contassem com um vocabulário muito original e distinto, havia a coincidência em relação a como pensavam a história da arte: uma explosão no contínuo da historiografia, no curso do tempo. O conceito de sobrevivência (*Nachleben*), de Warburg, está presente na obra de Benjamin, principalmente nas *Passagens*, com suas aproximações pela ideia de semelhança. Mas também a constituição do pensamento constelar e fragmentário de Benjamin (2013) é um método utilizado na construção do atlas *Mnemosyne*, de Warburg. Tal imbricação entre suas percepções de mundo é, por si só, um método – e, para Benjamin, método é desvio.

A história da arte, propositalmente em minúsculas e à luz de Warburg e Benjamin, é a história do pequeno, do escondido, das miudezas, da minúcia, da sombra, do intervalo, das ninfas e dos fantasmas. É a aparente antítese entre a vivência dos derrotados e a sobrevivência das fórmulas que não são matáveis. Aí está o trabalho de quem trabalha com a história como em um banquete de restos:

Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa. (BENJAMIN, 2018, p. 797).

Os defuntos comem e se acotovelam à mesa com os vivos e com os fantasmas em devir. E o historiador não foge, mas observa e ilumina o presente mediante essas presenças. A história da arte para Warburg e Benjamin tem essa dimensão ética: diante da obra de arte, enxerga.

Por essa razão, a história da arte, nessa constelação de afetos teóricos, é uma história de profecia. Pois, se cada nova obra de arte – cada novo poema, por exemplo – exige uma nova ciência (sem nome), então a cada nova aparição artístico-poética surge também um novo passado, que nela eclode. No mesmo movimento em que se nota a eclosão do passado no presente, nasce a possibilidade de antecipar o que do futuro já se encontra presente no contemporâneo e o que sobrar do agora no tempo vindouro. Cada época realiza as profecias de que é capaz, bem como cada obra de arte faz de seus intervalos um campo operatório para novas transformações. Em cada espaço intermediário, se bem escovado, há um *pathos* pronto a se anunciar.

É sempre hora de convidar os fantasmas à mesa.

2. A narrativa pela mesa (do objeto)

*Por que o olhar lançado através de janelas desconhecidas sempre recai sobre uma família à mesa durante uma refeição, ou sobre um homem solitário sentado à mesa, sob a lâmpada que pende do teto, ocupado com coisas misteriosamente nulas?
(Walter Benjamin)*

A “mesa (...) é como uma cama diurna / com seu coração de árvore, de floresta”⁴¹. Entre as refeições e os afazeres, a mesa se materializa como um suporte que sustenta os que estão de pé – e é em sua plasticidade que se nota a multiplicidade do seu uso. A conversa, o jogo, o silêncio, o luto, a política, a arte, o pensamento, a criação, a rotina: tudo isso se faz no gestual humano que habita o limiar entre a mesa e o mundo. Esse entrelugar, essa fronteira borrada, permite pensar que a vivência humana – da mais cotidiana à mais eventual, do trivial ao simbólico – confunde-se com o que se sucede à mesa. Em suas bordas, a mesa comporta fantasmas dos mais variados. Para ouvi-los, é necessário mais do que atentar ao ranger das tábuas, mas também escutar o silêncio que entremeia o que dizem as grandes vozes. Para ouvir a narrativa da mesa, há que ouvir o silêncio do que não foi dito sobre ela – ou por ela. Mas muito se disse – e essa polifonia compõe o que a mesa tem a dizer sobre o tempo.

Para ouvir os ecos dos tempos idos e revolver o solo para os tempos que virão – e, mais, saber onde esses tempos se confundem –, é preciso se atentar para a imanência da materialidade do móvel. Há que se debruçar sobre os estudos da mesa para melhor se debruçar sobre a mesa em si.



A mesa é uma narradora:

As narrativas sobre a mesa têm tanto a dizer porque é a própria mesa que narra. Ela narra a fome e as maneiras como o homem procurou transformá-la em ocasião de prazer. Narra a economia, a política, as relações sociais. Narra os paradigmas intelectuais, filosóficos, religiosos de uma sociedade. A mesa narra o mundo. (MONTANARI, 2016, p. 11).

A mesa narra o mundo e deixa-se usar por ele. A mesa narra os festins e a fome, mas também a módica refeição do dia-a-dia, a qual mal se nota com atenção. A mesa narra a feitura de poemas canônicos, mas também suporta a escritura da lista de compras. A mesa tem vocação plural, mas duas atividades nela parecem se destacar, dada a universalidade, mas também a singularidade gestual de suas aparições: trata-se de comer e de escrever.

É a partir dessa hipótese que se destacam essas duas mesas de importante estatuto na cultura ocidental: a mesa da comida e a mesa do intelecto. Essa associação entre alimentação e pensamento tende a parecer insólita, graças à separação cartesiana entre corpo e mente, que ainda na contemporaneidade tem força. Mas Roland Barthes, em *Aula* (1978), já anunciava, a partir da retomada do latim, a etimologia coincidente entre *sabor* e *saber*. A proximidade (sonora e escrita) dos significantes no português se confirma também no francês: as palavras são, respectivamente,

⁴¹ Fragmento de poema intitulado “Mesa”, de Ana Martins Marques (MARQUES, 2009, p. 39).



savoir e *savoir*. No espanhol (*sabor* e *saber*), no italiano (*sapore* e *sapere*) e em outras línguas românicas essa permanência se verifica. Barthes retoma ainda o termo em latim *sapientia*: “nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível” (Ibidem, p. 44). Essa associação entre o sabor e o saber abre espaço para notar a vastidão do campo semântico compartilhado entre essas categorias: língua, fruição, gosto⁴². E é também o motivo pelo qual, em português, “saber bem” se refere tanto à maestria do saber quanto ao deleite do sabor.

A língua é o órgão que fala e, simultaneamente, o órgão que degusta. É, portanto, e metonimicamente, onde se operam as noções humanas do sabor e do saber. Em *Os cinco sentidos* (2001), no capítulo “Mesas”, Michel Serres tece uma crítica à mediação da linguagem para aquilo que é, ou deveria ser, da ordem da experiência sensível. A boca não deveria falar do que é cognoscível pelos sentidos – nesse caso específico, pelo paladar: a língua da palavra mata a língua do sabor. Por isso, repudiam-se os simulacros da linguagem na vã tentativa de, platonicamente, estabelecer diferença entre o sensível e o inteligível. Essa perspectiva, a partir de uma objeção (a comida *versus* a palavra), busca eliminar a necessidade de assimilação, pela linguagem, do paladar. As gramáticas todas não explicam o sentido. O corpo é soberano ao sentir.

Nos frascos, ao redor dos lábios, jaz a cultura. E o saber no fim de todas as contas: a inteligência e a sabedoria. *Homo sapiens*, homem que sabe saborear. (...) Coisas todas que se perdem pela força das lógicas ou gramáticas, monótonas, loucas, quando se privam do corpo. (Ibidem, p. 237).

É o corpo a verdadeira morada do sentido, e, portanto, da existência. A linguagem que recobre o corpo o faz como túnica que não funciona, que não o esconde: “as roupas não escondem a pele, mostram, ao contrário, seus remendos e costuras. Todos nus” (Ibidem, p. 233). A língua sente quando a língua cala: o ser passa a existir quando sente. O sensível faz nascer esse sujeito. A degustação faz a boca existir – a experiência dá lugar ao ser, que cala o nada. Há uma espécie de ontologia de um degustador: aquele que se afeta pelos próprios sentidos, que sente os estímulos corporais, é quem fura a barreira do nada e passa a verdadeiramente existir. A primeira reação do

⁴² Em uma leitura interdisciplinar, pode-se pensar o gosto como um termo polissêmico, que remete a reflexões gastronômicas, sociais, culturais, fisiológicas, nutricionais e estéticas. Assunção destaca dois autores que se desdobram sobre esse conceito e o leem a partir de perspectivas políticas em dissenso – e em tempos divergentes: “O gosto, para Bourdieu (...) expressa uma cultura de classe que é introjetada no corpo dos indivíduos. O gosto, desse modo, é discriminante da classe e da hierarquia social ocupadas pelos indivíduos. (...) O gosto, nas palavras do autor, classifica o classificador (...). A distinção por meio do gosto já aparecia nos textos do político, cozinheiro e advogado francês Brillat-Savarin. Em *Fisiologia do Gosto*, escrito em 1825, o autor declara que o gosto relaciona-se aos prazeres, e que estes só podem ser experienciados por indivíduos que conhecem as regras das boas maneiras à mesa. De acordo com a perspectiva do escritor, a burguesia possuía a capacidade de desfrutar dos prazeres proporcionados pelos sabores dos alimentos por ser conhecedora da etiqueta” (ASSUNÇÃO, 2016, p. 167). Essa breve retomada proporciona a compreensão de como o gosto – essa subjetivação do sabor – diz sobre a mesa de quem come.

corpo ao vazio é a busca pelo alimento. Assim, o recém-nascido cala e estabelece o seu primeiro afeto. Há sabor no leite materno – e há ainda o saber: nasce uma operação humana.

Como existe o corpo, no limite pelo menos; terá de se ligar ao alimento, *afectividade base mínima*, que o mundo exige ao corpo para que o corpo continue vivo. *A ligação primeira do corpo é o alimento, é o primeiro afecto*, e a primeira proteção que recebe – o alimento que se come. (TAVARES, 2021, p. 152).

A boca existe para aquele que a utiliza, e assim também ocorre nas camadas mais profundas do ser que prova. E, para esse fenômeno, não é preciso ter ciência (em sua acepção tradicional), mas experiência. Afinal, o gosto é o lugar privilegiado onde se pode notar que gostar não é apenas fruir, mas conhecer (AGAMBEN, 2017, em livro intitulado justamente *Gosto*). O sabor é uma forma de saber.

A reflexão de Michel Serres acerca da importância da experiência corpórea como fonte de conhecimento tem clara inspiração na tese defendida em 1945 por Maurice Merleau-Ponty em sua obra máxima, a *Fenomenologia da Percepção* (1999). Alargando o conceito de Edmund Husserl (2011) – a consciência é sempre a “consciência de algo”, é uma “intencionalidade”, diz sua máxima; além de que os objetos são sempre objetos a partir da observação de um sujeito (“objeto-para-um-sujeito”) – Merleau-Ponty reposiciona o corpo nessa equação. Orientados pelas pegadas de Edmund Husserl sobre a arbitrária existência de um objeto para um sujeito pensante, os passos de Merleau-Ponty, no entanto, levam as reflexões por um caminho novo. Para o filósofo francês, o corpo é “senciente”, isto é, o corpo também representa uma intencionalidade. Em outras palavras, para Merleau-Ponty, o corpo é consciente, capaz de interpretar o mundo que o cerca, e mais: o corpo interage com o mundo por meio, dentre outras ferramentas, de seus cinco sentidos – justamente a origem do termo “senciência”.

Essa chave filosófica solicitada por Merleau-Ponty é de relevância para a reflexão do gosto – essa potência do corpo – pois, na esteira de Epicuro, Spinoza e Nietzsche, por exemplo, o francês dá ao corpo um estatuto que comumente lhe fora negado na história da filosofia. O dualismo platônico (retomado pelo *cogito* cartesiano) e a noção medieval de pecado são dois exemplos da reiterada tentativa de calar o corpo, suas experiências, seus prazeres e seus saberes. A fenomenologia de Merleau-Ponty, nesse sentido, joga luz sobre os sentidos de um corpo que pensa.

Um corpo se basta biologicamente pelo que come, mas a sua vontade de conhecer e de criar ultrapassa a mera sobrevivência:

O corpo precisa de criar – a invenção mental, os pensamentos de luxo que não se atiram diretamente à resolução de problemas imediatos, alimentares, esses *pensamentos de organismo rico* – organismo superforte que pode pensar até em coisas inúteis – serão também necessários de uma necessidade segunda, é certo, sendo as necessidades primeiras as da simples *carne com fome*. O corpo humano então não apenas como organismo que precisa de comer, mas também como coisa que está no mundo e por isso precisa de o entender. (TAVARES, 2021, p. 202)⁴³.

Esse corpo que pensa é o corpo que pensa por si (e também cria, experimenta, deseja), ele mesmo dotado de ciência – ou *senciência*.

Os cinco sentidos de que dispõe o corpo humano não são precisamente determinados de forma apriorística (MERLEAU-PONTY, 1999). Há um emaranhamento entre suas percepções e entre a mente em si – por isso o olfato assimila sabores, a audição antecipa imagens e o tato pode provocar arrepios mesmo em contato com a mais tenra das superfícies. O corpo e a mente operam juntos. Ou, mais precisamente: o corpo é a mente, e vice-versa. Não existe divisão entre corpo e mente – razão pela qual a máxima “o corpo pensa” não é uma retórica, mas um pressuposto (Ibidem). Nesse sentido, o corpo não é apenas uma ferramenta de contato com o mundo, mas uma fonte de conhecimento. Esse “corpo vivido” (Ibidem) é sinônimo do ser dotado de uma carne, o ser vertical, o ser selvagem. O ser, para Merleau-Ponty, é o ser que experimenta o mundo.

Michel Serres promove, como Merleau-Ponty, uma valorização da ciência dos sentidos. O discurso da comida, lido apenas pelo sentido do paladar, se coloca, portanto, em igualdade de prestígio em relação ao discurso da palavra, leitura do intelecto – e não mais como objeto da experimentação insípida da linguagem. O pensamento, em sua materialização pela palavra, torna-se livre, portanto, da imposição de representar o irrepresentável. Se a fruição pelos sentidos é insubstituível mesmo pela mais apurada das narrativas, então as palavras e os alimentos podem ser consumidos sem se escravizar. Ambos os discursos se acomodam, finalmente, diante do seu grau máximo de importância: o da precisão.

Quando Merleau-Ponty publica sua *Fenomenologia da Percepção* (1999), um novo caminho de investigações filosóficas parece surgir, portanto. Os fenômenos a que assistiria o sujeito seriam da ordem da experimentação corporal. Mas não só. Merleau-Ponty se debruça sobre o tema da percepção e, de tal maneira, assume uma ambiguidade fundamental (CARDIM, 2007): a percepção se trata, ao mesmo tempo, da projeção do sujeito e da assimilação do objeto que habita o mundo exterior. Em suma, a ambiguidade da percepção se constitui do estabelecimento

⁴³ Essa genealogia dos sentidos que relacionam o corpo, o gosto e o conhecimento ainda cresce, como é o caso do contemporâneo Gonçalo M. Tavares (2021) a partir dos *Estudos Filosóficos* (1993, p. 186) de Paul Valéry.

de polos extremos: a imanência do sujeito e a transcendência do objeto. A dialética entre essa dupla polaridade – a aceitação desse processo paradoxal – é justamente a filosofia da ambiguidade, que alimenta o conceito de fenômeno da percepção.

O processo de pensar sobre a percepção parece, à primeira vista, uma inversão no sentido natural do pensamento: estabelece-se uma reflexão sobre a observação, que é, naturalmente, o gatilho para o pensamento. Por isso, parece haver uma ruptura da lógica ou mesmo da sequência material: ver – perceber – pensar. Mas a reflexão sobre a percepção é, na realidade, uma reflexão metalinguística, o que, em uma extensão extrema, o é toda a filosofia: pensar sobre o pensar.

Pode-se compreender que “se por um lado a percepção precede a reflexão, por outro, a própria reflexão se ancora no mundo perceptivo.” (Ibidem, p.11). Essa assunção é o que permite entender como a percepção e o pensamento se imbricam de tal maneira que é, se não impossível, infrutífero tentar distinguir os seus limites.

Para ilustrar suas primeiras reflexões em sua obra, Merleau-Ponty escolhe um objeto em específico para olhar: a mesa.

Ora, há um ato humano que de um só golpe atravessa todas as dúvidas possíveis para instalar-se em plena verdade: este ato é a percepção, no sentido amplo de conhecimento das existências. Quando me ponho a perceber esta mesa, contraio resolutamente a espessura de duração escoada desde que a olho, saio de minha vida individual apreendendo o objeto como objeto para todos, reúno então de um só golpe experiências concordantes mas separadas e repartidas em vários pontos do tempo e em várias temporalidades. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 71).

A percepção do objeto-em-si, no momento do olhar, faz, segundo o filósofo, com que todas as temporalidades e espacialidades se reúnam no objeto visto pelo sujeito. Mas isso porque o objeto possui uma ontologia, ele é um ser independente do sujeito que o vê. Essa existência independente é o que sinaliza sobre um abajur que está sobre a sua mesa no momento em que pensa, reflete e escreve:

Ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, anco-me nele, mas esta "parada" do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e abro o objeto. (...) A estrutura objeto-horizonte, quer dizer, a perspectiva, não me perturba quando quero ver o objeto: se ela é o meio que os objetos têm de se dissimular, é também o meio que eles têm de se desvelar. Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros. Quando olho o abajur posto em minha mesa, eu lhe atribuo não apenas as qualidades

visíveis a partir de meu lugar, mas ainda aquelas que a lareira, as paredes, a mesa podem "ver", o verso de meu abajur é apenas a face que ele "mostra" à lareira. Portanto, posso ver um objeto enquanto os objetos formam um sistema ou um mundo e enquanto cada um deles dispõe dos outros em torno de si como espectadores de seus aspectos escondidos e garantia de sua permanência. Qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como coexistentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros "veem" dele. Portanto, nossa fórmula de agora há pouco deve ser modificada; a casa ela mesma não é a casa vista de lugar algum, mas a casa vista de todos os lugares. O objeto acabado é translúcido, ele está penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se entrecruzam em sua profundidade e não deixam nada escondido. (Ibidem, p. 104-106).

A mesa “vê” o abajur tanto quanto o filósofo. Isto é: a partir da perspectiva de que um objeto está em um “horizonte” de outros objetos, em uma cena, a observação do sujeito parte do pressuposto das partes a que só tem acesso por meio da assimilação da visão de outros objetos. Ainda que se trate de um “objeto” de duas dimensões, como uma folha de papel, a experiência de saber que há o verso do papel é tomar emprestada a visão da mesa, que “vê” o verso do papel enquanto o sujeito vê a sua frente. A capacidade humana de ver e compreender um objeto (no sentido lato do termo) depende, portanto, de assumir como sujeitos “que veem” os outros objetos que compõem o horizonte onde o objeto em foco se localiza. Essa tomada de empréstimo de outros “pontos de vista” pressupõe a experiência visual anterior que compõe as imagens mentais de que o sujeito dispõe, mas não só: é também a assimilação de que o objeto que complementa a equação do sujeito não é inerte ou dotado de nada – ele possui, em si, uma ontologia. Ele é um ser.

A leitura da obra de Merleau-Ponty, distante quase um século de sua publicação, justifica-se pelo caráter contemporâneo da potência do objeto – e das imagens – como seres. Um exemplo (paradigmático pelo próprio título) é a obra *O que vemos, o que nos olha* (1998), de Georges Didi-Huberman. Publicada em 1992, a proposta de Didi-Huberman, em muito oriunda do conceito de aura em Walter Benjamin, mas também da fenomenologia merleau-pontiana, é um marco na crítica de arte, na estética e nas reflexões contemporâneas.

Frente ao objecto, o sujeito olha e é olhado, expõe-se e é exposto. O objecto não se apresenta como uma peça monolítica com ênfase num interior/exterior formais, mas sim como uma entidade fracturável (e fracturante) na qual se rasgam aberturas improváveis por onde se precipita o olhar em desassossego. Na obra *O que vemos, o que nos olha*, a experiência entre sujeito e objecto desencadeia imagens que passam a integrar o próprio objecto, disseminando-se de modo descontínuo na amálgama de discursos que constituem a história desse objecto. Ao abrir-se no olhar do sujeito, expelindo imagens, um objecto nunca será apenas um objecto, obrigando o historiador de arte a “dialectizar permanentemente – logo a cindir, logo a inquietar – o seu próprio discurso”, a percorrer o gume das contradições. (ALMEIDA, 2012, p. 309).

A tensão dialética entre o sujeito “olhante” e o objeto, conforme abordado por Didi-Huberman, é voltada acentuadamente para o campo da arte. Nesse sentido, há uma distância fundamental

entre a proposta do pensador contemporâneo e a reflexão de Merleau-Ponty, que, como exemplos em sua obra, usa objetos do cotidiano, como a mesa e o abajur sobre a mesa. Não é inválido pensar, porém, que as imagens que se constituem *a partir* da percepção merleau-pontiana ou da observação hubermaniana são todas objetos estéticos. E esse encontro do objeto comum com o objeto artístico (tensão há muito esgarçada pelo gesto inaugural de Duchamp – *A fonte*, 1917) é o que possibilita compreender a mesa como objeto do cotidiano e como objeto estético. A pesquisa sobre a mesa na poesia, por conseguinte, pressupõe essa dupla existência: a mesa que habita o espesso dos dias e o agudo da arte.

Em *La Intimidad de la Luz en St. Ives* (1997), hoje exposta em Inhotim (Minas Gerais, Brasil), o argentino Victor Grippo recria o ateliê de um artista, explorando, além da luminosidade e da passagem do tempo, outros elementos naturais, como argila e gesso. Nesse ateliê, porém, há também os elementos culturais, como as ferramentas e, principalmente, as mesas. Em sua obra, são seis as mesas tocadas pelo sol e que abrigam todos os elementos, naturais e artificiais. Essas mesas se articulam entre o trivial do suporte para o artista e a presença de elas próprias na montagem da obra.

Figura 11 – *La Intimidad de la Luz en St. Ives*, de Victor Grippo (1997)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4j74zmu7>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

Figura 12 – *La Intimidad de la Luz en St. Ives*, de Victor Grippo (1997) – 2



Fonte: <<https://tinyurl.com/4j74zmu7>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

O mesmo artista utiliza, em tantas outras obras, a mesa como elemento de referência ao banal, ao cotidiano. A obra que possivelmente mais se destaca, nesse sentido, é *Analogía IV* (1972):

Figura 13 – *Antología IV*, de Victor Grippo (1972)



Fonte: <<https://tinyurl.com/y33k3d4e>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

Nessa obra, estão colocadas, sobre pratos e tecido contrastantes, batatas e peças de acrílico. São dois polos afastados quanto à durabilidade e mesmo à comestibilidade de materiais distintos, que, portanto, antagonizam-se, mas são igualmente pertencentes ao dia-a-dia. A convivência possível é justamente sobre a mesa.

Já na obra *Inmensa* (1982-2002), Cildo Meireles utiliza também objetos do cotidiano em sua estrutura: mesas e cadeiras.

Figura 14 – *Inmensa*, de Cildo Meireles (1982-2002)



Fonte: <<https://tinyurl.com/ysj6zp3k>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

A estrutura da peça exposta em Inhotim é composta por módulos de mesas e cadeiras em aço que se sobrepõem formando uma espécie de pirâmide invertida. Essa inversão na lógica do empilhamento – que, em geral, trata-se do grande sustentando o pequeno – é também um chamado a pensar as estruturas da arte (e de seu mercado) e da sociedade, como um todo, em um processo de subversão da hierarquia posta. A mesa, como móvel de sustentação por excelência, se encontra, nessa obra de Cildo Meireles, repensada em vigorosas contraposições: a mesa sustenta e é sustentada; a mesa compõe a cadeira e é por ela composta. O título da obra, *Inmensa*, é também um aceno à ambiguidade: pode significar “sobre a mesa”, em uma retomada da expressão em latim, *in mensa*; e é também uma referência à palavra *imensa*, em português – o que se justifica pelo tamanho da obra: são oito metros de altura.

O exemplo visual dessa obra dá a ver como o contemporâneo se esgarça entre polos tensionais. E é a cisão entre o uso trivial da mesa (e da cadeira) e o seu valor artístico – em um processo em que esses “usos” novamente se encontram: na obra em si – que dão justamente o caráter contemporâneo à obra. O pressuposto do contemporâneo, como é célebre retomar a partir de Agamben (2009), é justamente a ruptura.

Figura 15 – sem título, de José Pedro Croft (1993)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2j8m3e39>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

A obra do artista plástico português José Pedro Croft tem, por seu caráter eminentemente contemporâneo, também o discurso da ruptura. Assim como a obra de Cildo Meireles, existe, na escultura (ou “antiescultura”) de Croft, uma iminente tensão em termos da forma com que a mesa é colocada. Se a escultura de Meireles privilegia a subversão hierárquica, esta trata da instabilidade. Na imagem, vê-se a mesa suportando um mundo, à maneira de Atlas. Mas a mesa que sustenta não é apoiada pelos próprios pés, está tombada: separa-se assim do seu arquétipo e assume uma nova maneira de serventia – ruptura irônica.

Esses exemplos mostram como a arte contemporânea se propõe a pensar o próprio tempo: nesse caso, privilegiam a ruptura com o automatismo; a mesa, para Cildo Meireles e José Pedro Croft, é alçada a outro estatuto.

Cindir, dissociar, separar, enxergar, se afastar e aproximar são palavras-chaves e ações necessárias para ir além de sua época e do automatismo. Para sermos contemporâneos é necessário percorrer o tempo e nele apreender aquilo que é não-vivido no vivido. Uma viagem atemporal guiada por *Kairós* voando em ventos dessincronizados, caminhando por um tempo não linear. *Kairós* palavra apresentada por Agamben tem origem grega e representa o tempo, mas, diferente do titã Chronos que a passos lentos e largos caminha por um tempo sequencial, quantitativo, cronológico e linear, *Kairós* surpreende com um momento indeterminado, especial, qualitativo, um tempo divino e não linear. (SCHELB, 2020, s/p).

A não-linearidade do voo de *Kairós*, e também sua nudez, juventude e despretensão, marcam o seu senso de oportunidade: o seu tempo é o tempo oportuno. Em outras palavras, é o contemporâneo.

Há algo de contemporâneo no antigo: a tradição judaica diviniza a mesa de refeição a tal ponto que, quando um morre um sábio, é recomendável que ele seja enterrado na madeira da própria mesa (ATTALI, 2021, p. 52). Rompe-se uma função essencial de suporte, inaugura-se a função funesta de contenção dos restos mortais. No voo do tempo, a madeira da mesa tem, nessa cultura, extremo senso de oportunidade. Da manutenção da vida ao imperativo da morte, o homem se vale da mesma madeira, e a mesa não o abandona.

Figura 16 – *Plegaria Muda*, de Doris Salcedo (2008)



Fonte: <<https://tinyurl.com/y4zeu6bw>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

A obra da artista colombiana Doris Salcedo (que, em livre tradução do espanhol para o português, intitula-se “Oração silenciosa”) é uma referência às vítimas da guerra do narcotráfico em seu país. A instalação, composta por 120 mesas⁴⁴, tem um aspecto fúnebre, em que a disposição das mesas faz lembrar caixões. No entanto, ao longo do tempo de exposição, por entre os furos das mesas, crescem as 1500 mudas de grama plantadas pela artista⁴⁵. Parece haver, na violência originária – ou motivadora – da criação, uma potência estética explorada por Salcedo. O dia da vegetação rompeu a noite da morte: de certa forma a artista encontrou, no tempo, uma disposição em que a mesa, com seu senso de oportunidade, não a abandona.

A mesa contemporânea é, portanto, a mesa da ruptura intempestiva: é a mesa que se usa para a refeição, mas também para a escrita; é a mesa que divide fartura e fome entre fortunas e miséria; é a mesa que não apresenta cabeceira, mas tem hierarquia definida; é a mesa à qual se senta tendo às costas o peso do relógio; é a mesa do contato e também do contágio; é a mesa onde se vela e

⁴⁴ Dados da obra presentes em: <https://tinyurl.com/2hj3aj5u>. Acesso em 22 mar. 2023.

⁴⁵ A obra foi exposta na Pinacoteca de São Paulo entre dezembro de 2012 e março de 2013.

onde se festeja; é a mesa que serve e que embala. É a mesa em que tocamos. Mas, acima de tudo, é a mesa que nos toca.

O corpo da mesa toca o corpo humano, e a ele se congemma. Não parece casual, portanto, que o mesmo móvel seja utilizado para tais fins aparentemente divergentes, a alimentação e a intelectualidade. Culturalmente, à mesa foram associados os valores relativos ao *gosto*. As preferências alimentares são, como as afinidades eletivas intelectuais, da ordem da ruminação, da experimentação, do debruçar-se. E o contemporâneo só ressalta essa imbricação, bem como apresenta a mesa como esse *ser* que se metamorfoseia em uma extensão do corpo humano funcional, como a contiguidade de suas próprias percepções de sentido, como a mesa que “vê” o abajur. A mesa faz sentir e a mesa sente.

A mesa narra o paladar sem linguagem, o corpo sem roupa, exposto – testemunha do que sabe bem à língua.

A mesa narra o pensamento selvagem, a roupa sem corpo, informe – testemunha do que a língua sabe bem.

2.1 As mesas

A mesa se constitui por diversas metamorfoses: a vivência dos banquetes ao longo dos séculos é uma narrativa completa sobre as disposições de poder e hierarquia durante a alimentação. Entre os antigos gregos (com suas considerações sobre sociedade e pertencimento em suas reuniões fartas de comida e bebida) ou mesmo nos jantares familiares da burguesia (que invadiu o século XX com a chancela social comprada pelo dinheiro), o banquete serve como metonímia da cultura ocidental: come melhor quem tem mais prestígio (ou mais dinheiro); senta-se à cabeceira quem tem mais poder. A mesa como base literal e alegórica para o repasto, contudo, modificou-se em forma e apresentação. Alimentada pelas mudanças do tempo ou detentora, ela mesma, desse poder de mudança, a mesa narra, pelas vias “oficiais”, a herança dos vitoriosos, aqueles para quem a história foi biografia, e, pela “escovação a contrapelo”, as dívidas para com aqueles a quem a comida era sombra (e sobra) da fartura da mesa ao lado.

Essa arqueologia social da mesa se desdobra sobremaneira em gestos e costumes das classes ditas superiores, com atenção detalhista aos seus hábitos, principalmente por razão da abundância de registros, o que, no outro polo, justifica a escassez de relatos sobre a mesa pobre antes do século XVIII: somente após momentos de inflexão muito pontuais na história ocidental (como a Revolução Francesa, por exemplo⁴⁶) tornou-se de interesse público o que comiam e como comiam as pessoas que não se sentavam à mesa dos banquetes. Uma exceção antiga a essa regra da mesa dos poderosos se trata do cristianismo, que trouxe nova luz à hierarquia da comida a partir de suas festas em comunidade.

A história da mesa é, portanto, como grande parte da história ocidental como um todo, um trabalho de pesquisa sobre a mesa europeia, masculina e branca. Apesar dessa evidente parcialidade, a mesa europeia dos vencedores explica em grande medida a história da mesa ocidental de maneira mais ampla, pois são os seus hábitos, forjados em mais de dois mil anos, que chegam primeiramente aos países periféricos da Europa (como Portugal) e em seguida às

⁴⁶ O inglês Roy Strong retoma, em *Banquete* (2004), o momento da história da França em que os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” da Revolução Francesa (1789) ditaram novas configurações para a celebração comunitária das refeições. Pela primeira vez, a comida era servida na rua e todos estavam convidados ao banquete. Em 18 de julho de 1789 (quatro dias após a tomada da Bastilha, portanto), o marquês de Villette escreveu na crônica de Paris: “Eu gostaria que todos os burgueses de Paris pusessem suas mesas em público e fizessem suas refeições diante de suas casas. O rico e o pobre se uniriam, e todas as classes seriam misturadas. [...] A nação seria bem servida” (ATTALI, 2021, p. 98). Já em 26 de julho, uma refeição comunitária (um “banquete popular”) foi realizada sobre as ruínas da Bastilha. Por pouco que tenha durado, essa vivência pública da fartura compartilhada teve como consequência a aceleração da reação aos seus próprios ideais – inclusive porque o povo viu nessas “ceias populares” uma dissimulação cosmética das desigualdades.

então colônias americanas⁴⁷ e africanas. Essas formas da mesa e de estar à mesa são as que orientam aquilo que na contemporaneidade se multiplica em diversos saberes, como a gastronomia, a nutrição, as “boas maneiras” ou a etiqueta, a decoração, o *design*, a arquitetura – e, mais largamente, a sociologia, a antropologia, a política, a filosofia, a literatura, e, especificamente no caso desta pesquisa, a poesia. Porque os serviços à mesa nunca foram somente os da saciedade, mas também os da opulência, da saúde, da sociabilidade, da hierarquia, da luta de classes, da estética, da configuração espacial e das artes:

A cada vez que as pessoas se sentam à mesa, a dimensão social e interpessoal do gesto ultrapassa em muito a mesa preparada e os alimentos servidos. Comer junto significa sempre outra coisa. (MONTANARI, 2016, p. 46).

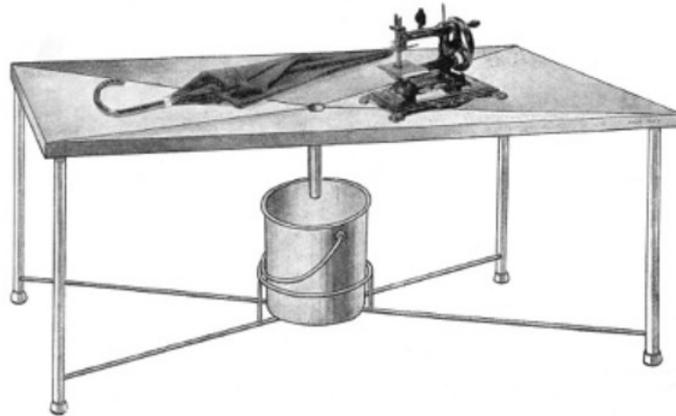
Mas escrever sobre a mesa é também, em uma dobra da perspectiva, uma atividade, se não dúvida, minimamente metalinguística. *Escrever* sobre a mesa é escrever *sobre* a mesa; é refletir sobre o próprio gesto de escrita, que encontra na mesa superfície para acontecer.

E a mesa da escrita se relaciona não só ao gesto da escrita, propriamente dito, mas também às flutuações em relação à presença e à importância da mesa em si. Ora no convívio doméstico, silencioso, solitário ou familiar, ora na experiência do domínio público, barulhento, coletivo ou impessoal, a mesa como suporte para a escrita é central para a compreensão do ato de escrita e também do cenário da criação poética.

No século XIX, Conde de Lautréamont propôs uma imagem poética que seria fortemente apropriada por André Breton e seus contemporâneos surrealistas: a mesa de dissecação. Em seus *Cantos de Maldoror* (1869) – “espécie de Bíblia do grupo que se reunia em torno do movimento surrealista” (MORAES, 2017, p. 37) – Lautréamont escreveu: “(...) belo (...), sobretudo, como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 240).

⁴⁷ Embora as formas de mesa e de estar à mesa tenham sido exportadas para países da África e da América, na comida e no tempero europeus foram amplamente introduzidos elementos da culinária dos povos colonizados. Das Américas, por exemplo, foram levados: milho, batata, feijão, tomate, abacaxi, quinoa, peru, pimenta-vermelha, cana-de-açúcar e chocolate. Da África, o café. Da China, o chá (ATTALI, 2021).

Figura 17 – ilustração de Man Ray para a revista *Minotaure* (1933)



Fonte: <<https://tinyurl.com/yckf8fc2>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

Essa imagem (advinda da frase de Maldoror) apontou para os surrealistas um caminho decisivo, que indicava novas possibilidades de experimentação poética (MORAES, 2017). Essa frase, no limite de um aforismo, apresentava múltiplas interpretações e mais: uma existência de uma imagem poética válida por sua própria verdade; uma imagem forte, justamente por aproximar realidades distantes e tensioná-las para coabitar o mesmo ambiente, sem se reduzir para caber no que se convencionava chamar realidade. No caso de Lautréamont e do Surrealismo, essa operação simbólica e também estética se deu em cima de uma mesa de dissecação – e isso importa dizer porque foi a mesa de dissecação, portanto, o ambiente alegórico máximo da companhia insólita entre elementos díspares na realidade (a máquina de costura e o guarda-chuva), mas que compuseram juntos uma imagem surrealista por excelência. Mas a máquina de costura e o guarda-chuva importam menos que a mesa em si: esse encontro fortuito constitui uma apresentação de como a mesa opera como um suporte para encontros. Isso posto, a mesa funciona como espaço onde se relacionam conhecimentos por meio da montagem, da associação, do corte – tanto quanto em uma mesa de dissecação. Assim atuou Aby Warburg na montagem de seu atlas *Mnemosyne*; assim, também pela montagem, acontecem os banquetes, a alimentação compartilhada.

Essa genealogia da refeição partilhada aponta para períodos históricos bastante remotos. Muito antes de haver mesmo o conceito de ocidente – ainda: muito antes de haver sequer a nossa espécie (*Homo sapiens sapiens*) –, os nossos ancestrais *Homo erectus*, que datam de 450 a 550 mil anos antes de nós, foram os primeiros a se reunirem em volta do recém-domesticado fogo. Essa disposição nuclear favoreceu “as conversas e a emergência da linguagem e dos mitos” (ATTALI, 2021, p. 26). Por milênios reunidos em torno do fogo, foi uma questão de tempo até que os seres humanos surgissem como são hoje, confirmassem sua condição sedentária, a noção de

propriedade privada e tornassem estável também o suporte para essa alimentação em torno de um núcleo. Há algo de evidente na localização central da mesa mesmo em suas origens mais remotas no tempo – o que, em uma perspectiva warburguiana, pode-se compreender como uma espécie de *pathos*. Na disposição da mesa – orientada pela origem sagrada dos rituais que ocorriam nesse campo operatório horizontal – veem-se propriedades humanas, como o próprio gesto. E essa repetição não se restringe a uma forma, mas ganha expressões variadas ao longo dos acontecimentos sucedidos.

Os *Homo sapiens* (antecessores dos *sapiens sapiens*) foram aqueles que, há cerca de 300 mil anos, aperfeiçoaram o uso do fogo e também da linguagem. Foram eles, também, os que fizeram do alimento um assunto de conversa.

Os primeiros grupos tornam-se mais desiguais do que os anteriores, como se deduz pelos rituais funerários. O sedentarismo favorece a acumulação de riquezas de todos os tipos: fazendas, terras, gado, filhos, colheitas. Os indivíduos mais poderosos da comunidade começam a se reunir entre si. E como o alimento cria a ocasião da palavra e da autoafirmação, os festins dos poderosos são assim organizados, ancestrais dos banquetes posteriores. Os ricos conversam entre si a fim de fortalecer e manter o poder. (Ibidem, p. 32).

Os banquetes começam a se desenhar antes mesmo de existir no mundo a espécie humana como a conhecemos. E também se desenvolvem elementos que constituem esse hábito: a cerâmica, por exemplo, aparece há aproximadamente oito mil anos (Ibidem, p. 34). Vem também da argila, que possibilitou o instrumental de alimentação, o suporte necessário para o surgimento da escrita cuneiforme, que data de aproximadamente 3500 a.C. – o que reforça a tese de que “alimentação, linguagem e escrita evoluem juntas” (Ibidem, p. 37).

A partir da condição civilizacional – que entrelaçou de vez as atividades de comer, pensar e conversar – teve início também uma narrativa da mesa (e pela mesa) que, então, não foi mais tão simples. Ao contrário: à mesa e por ela, a história se torna imperativamente não-linear e complexa.

A relação entre conversa e alimentação se dá por duas vias principais: a comida é tema de discussão e os diálogos se dão no tempo da refeição. O próprio compartilhamento de comida, nesse desdobramento, é um gesto civilizatório importante, sendo, nas sociedades, um sinal de paz. Na Bíblia, a comida e a palavra são também convivas na mesa sagrada, comum entre os homens. Na Mesopotâmia, encontram-se evidências sobre a importância concedida pelos homens aos alimentos consumidos em comum, ainda sem uma divisão absoluta de poder, mesmo entre os mais humildes, que não dispunham de muito, mas se organizavam para servir

banquetes em situações especiais, como em casamentos. Esses eventos necessitavam de tempo para serem concluídos, portanto, o banquete era imprescindível para manter as pessoas alimentadas e mesmo ocupadas (Ibidem, p. 38-40). A origem do termo *banquete* é justamente uma referência ao banco em que se sentavam os convivas, já nesse período⁴⁸.

No oriente, no primeiro milênio antes da era cristã ocidental, já havia utensílios de cozinha e de refeição – como as colheres, os “pauzinhos” (*Kuàizǐ*, na China, e *Hashi*, no Japão) (Ibidem, p. 41) –, mas as reuniões alimentares ainda prescindiam da mesa: comia-se no chão, sobre tapetes de palha e com os pratos no solo.

De forma semelhante, nem sempre a criação literária esteve sobre a mesa. Em tempos remotos, não havia o registro material da poesia, e, portanto, a mesa não se fazia necessária. Os antigos, com destaque aos gregos e romanos, tinham por hábito a memorização de versos e poucas eram as formas materiais de registro poético, com as raras exceções dos papiros e de outras superfícies de escrita, como pedras e tábuas de madeira. Os artistas que se encarregavam dessas formas orais tinham nomes vários: aedos e rapsodos, para os gregos; bardos, para os celtas; jograis, para os povos românicos medievais (SARAIVA, 1969, p. 41). A pouca quantidade de alfabetizados e a difícil reprodução dos textos são algumas das causas da permanência da oralidade como a principal via de veiculação de poemas. Em geral, quase todas as literaturas europeias se iniciaram por essas obras em versos. A isso se devem algumas características que constituem esse gênero textual, como a sonoridade e a divisão em versos e estrofes, por exemplo. O verso, afinal, por seu ritmo, era de fácil memorização. O trovadorismo português funciona como uma boa demonstração de como a tradição oral foi presente nos primórdios de uma literatura de língua portuguesa (ainda muito emaranhada ao galego), por volta do final do século XII. Era na forma oral que as cantigas se realizavam – pois era dessa maneira que a população, em sua maioria analfabeta, acompanhava essas obras.

Apesar dessa evidência histórica da importância da oralidade no surgimento da literatura portuguesa, a materialidade do registro foi fundamental para levar aos séculos subsequentes as cantigas medievais. Sem a escrita, não se conheceriam essas obras, que em muito se

⁴⁸ A palavra *banquete*, contudo, aparece na França por volta do século XIV, “derivada do italiano *banchetto*, que significa “festim”, e que por sua vez deriva de *banco*, o “banquinho”. (Banquete e banco têm a mesma origem etimológica)” (ATTALI, 2021, p. 73).

assemelhavam ao conceito de *performance*⁴⁹. Alguns desses documentos mais famosos são: o *Cancioneiro da Ajuda* e o *Pergaminho Vindel*⁵⁰.

Em imagens retiradas do *Pergaminho Vindel*, por exemplo, é visível também o registro da musicalidade. O ritmo da poesia era, desde a Grécia antiga, marcado pela lira (de onde surge a categoria “poesia lírica”), e, por isso, eram assim chamadas as cantigas. Os cancioneiros, esses escritos reunidos a partir das cantigas, são, portanto, fontes históricas, para além de registros literários, pois evitam o esquecimento de composições que se teriam perdido nos momentos subsequentes à sua execução. O *Pergaminho Vindel* teve justamente essa função: é um texto copiado na transição entre os séculos XIII e XIV que hoje permite o conhecimento da produção poético-musical de Martim Codax no século XIII. Dentre as sete cantigas registradas, seis possuem também a notação musical.

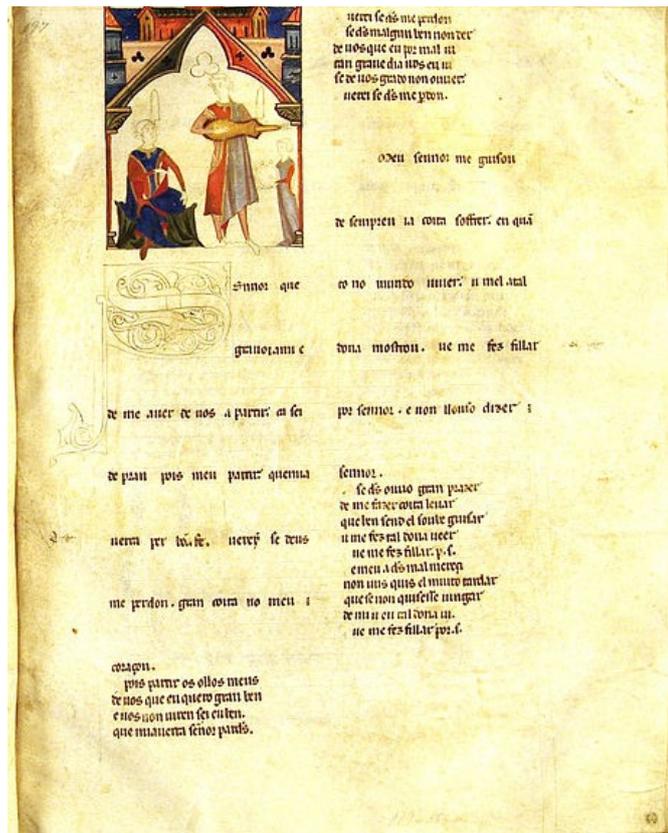
Figura 18 – *Pergaminho Vindel*, século XIII, encontrado no século XX



Fonte: <<https://tinyurl.com/4d453bkw>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

⁴⁹ Outra característica dessa forma literária é a performatividade: a poesia era feita para ser cantada pelo trovador ou pelo jogral em pessoa. Segundo Zumthor (2000), a performance está ligada à intensidade da presença do corpo. Nesse caso, o corpo é a via pela qual o poema se apresenta.

⁵⁰ O *Cancioneiro da Ajuda* recebe esse nome por estar situado na biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa. Já o *Pergaminho Vindel* foi assim intitulado pois é fruto da descoberta casual por Pedro Vindel, no começo do século XX (1914) e desde então transitou pela Suécia, estando hoje na *Pierpoint Morgan Library*, de Nova Iorque.

Figura 19 – *Cancioneiro da Ajuda*, século XIII

Fonte: <<https://tinyurl.com/4b59urht>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

Essas fontes materiais são também registros da artesanaria, da feitura da escrita de forma exclusivamente manual – o que, em um alargamento de percepção, consagra a mesa como suporte indiscernível no processo de produção de manuscritos e, também, livros.

A produção de manuscritos era cara e demorada, e só nos conventos havia condições para essa feitura. Os medievais monges copistas eram aqueles que dividiam o silêncio dos conventos no processo de reprodução de obras que, antes do trabalho nas universidades (no século XIII⁵¹) e do advento da imprensa (século XV), dependiam de suas mãos para circular. Em uma análise extrema, esses escribas eram coautores dos textos que lhes chegavam.

A recompensa pelo trabalho tão árduo de copiar era também da ordem do sagrado. A sala onde ficavam localizadas as mesas de cópias era conhecida como *scriptorium*, de onde surge o conceito contemporâneo de *escritório*: sala destinada às longas investidas de concentração e trabalho

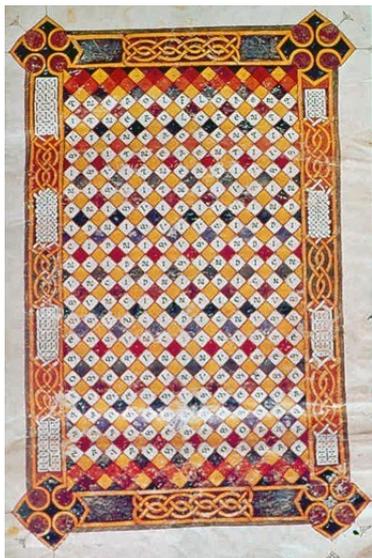
⁵¹ Um pouco antes do aperfeiçoamento da imprensa, os conventos começaram a perder a exclusividade na produção de livros, pois instituições laicas, principalmente universidades e cortes reais, começaram a se dedicar à cópia de manuscritos, o que estimulou a criação de obras literárias por pessoas leigas, sem relação com a Igreja. Essa emancipação da tutela da Igreja foi fundamental para o desenvolvimento subsequente não só da produção literária, mas dos avanços da editoração e do comércio livresco.

intelectual por meio, muitas vezes, da escrita. E não só: é dos *scriptoria* que surgem também os ateliês, por exemplo.

Em comparação com a mesa conventual de refeição, as mesas monásticas de cópias eram individuais, mas, assim como as destinadas à alimentação, tinham a sacralidade como orientação – o que afastava não só o gestual, mas os hábitos seculares. Além disso, havia também a exclusividade. Assim como a mesa de refeições dos conventos se destinava a esse único fim, também as estações de trabalho só tinham essa função. Parecia haver uma recusa ao espaço do pensamento (*Denkraum*) que existe a partir dos vagares entre os espaços vazios na mesa onde tudo se opera. Calar o pensamento era a ordem da época.

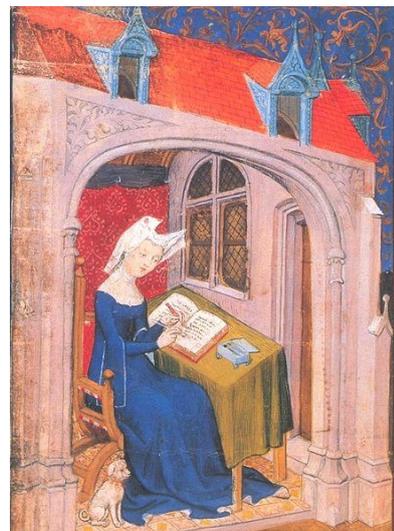
Mas o trabalho dos monges (e também das freiras) copistas, os amanuenses conventuais, não se restringia à cópia dos livros manuscritos. Alguns desses religiosos, trancados nos *scriptoria*, produziam obras visuais de rica relevância artística e histórica, como iluminuras, por exemplo. Florencio de Valerianica, ainda no século X, tornou-se notório pelas suas pinturas, que produzia para acompanhar os textos que copiava. Foi um inovador nas artes da caligrafia e da iluminura. Cristina di Pisano (ou Christine de Pizan) foi uma freira italiana radicada na França que, na transição entre os séculos XIV e XV, destacou-se não só pelo seu exímio trabalho como amanuense, mas como poeta e ilustradora. Pisano foi a primeira mulher francesa a viver de seu trabalho como escritora – e denunciava a misoginia presente no meio literário do fim do medievo (COSTA et al, 2019).

Figura 20 – Acróstico de Florencio (945)



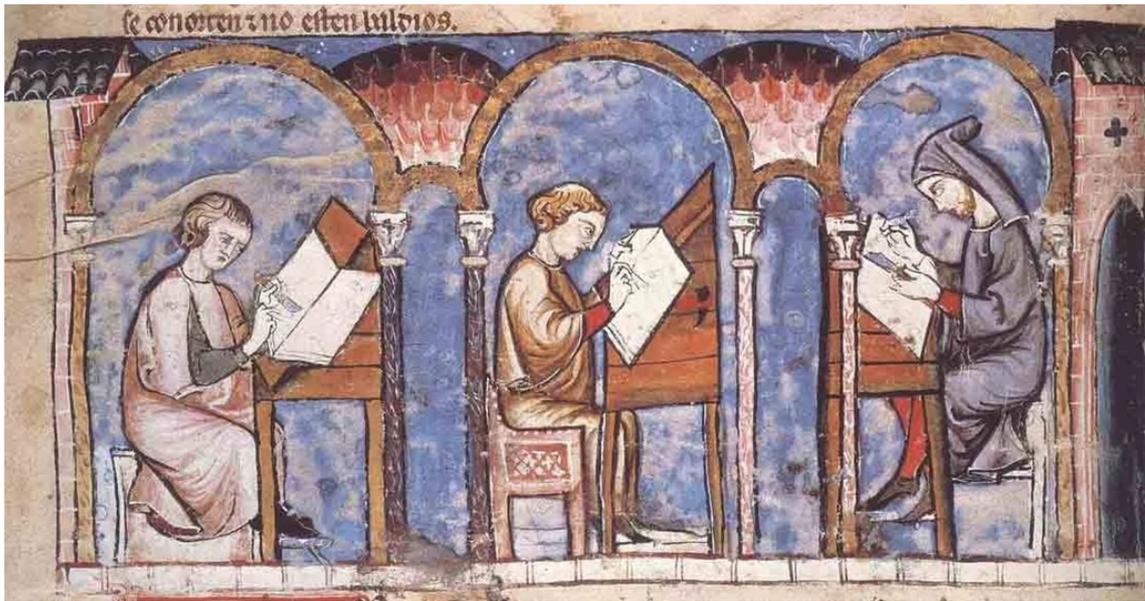
Fonte: <<https://tinyurl.com/mrzcmvnb>>. Acesso em: 08 jun. 2021.

Figura 21 – Cristina di Pisano em sua mesa no *scriptorium* medieval (1407)



Fonte: <<https://tinyurl.com/xaarrpr>>. Acesso em: 08 jun. 2021.

Figura 22 – Monges copistas trabalhando, iluminura do *Livro de Jogos*, obra do scriptorium de Afonso X (1283)



Fonte: <<https://tinyurl.com/sjkcyndb>>. Acesso em: 08 jun. 2021.

Em Portugal, os conventos com oficinas de produção de manuscritos foram principalmente os de Lorvão (de domínio muçulmano), Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça, em que se reuniu a maior livraria medieval portuguesa.

O medievo também produziu lendas de tal envergadura que permanecem na contemporaneidade como índices de verdade, e sua sobrevivência se deve à forma escrita. Uma dessas lendas conta que, no chamado período arturiano (literariamente, o “Ciclo Arturiano”, entre os séculos V e VI), o rei mandou que fizessem um móvel grande e redondo para que não houvesse cabeceira, suplantando assim o conceito de hierarquia em sua mesa. Ali, todos os cavaleiros teriam o mesmo poder de influência nas decisões a serem tomadas no reino. Seu formato (e, mais, sua intenção demonstrada por meio de seu formato) é decisivo na construção da imagem de mesas com algum vislumbre de horizontalidade de poder. O *pathos* do poder se espalhava pela mesa toda – distinguindo não os cavaleiros entre si, mas todos eles dos outros que não se sentavam ali.

Contudo, havia uma espécie de demarcação, e, na frente de seu assento, Rei Arthur havia posto o “assento perigoso”: aquele que deveria ser ocupado unicamente pelo cavaleiro mais forte. Quem ali sentasse e não cumprisse o requisito, sofreria, podendo até morrer, em poucos dias. O fantasma da morte rondava sem se anunciar. A história da Távola Redonda foi primeiramente escrita por Wace, poeta normando do século XII, inspirado nas crônicas pseudo-históricas (*História dos Reis da Bretanha*, 1138) escritas por Geoffrey de Monmouth sobre o mítico Rei Arthur, no mesmo século. Alguns dos mitos que sobrevivem até hoje se emaranham no período

arturiano, como a existência do Santo Graal – cuja busca teria sido iniciada precisamente por Arthur e seus cavaleiros.

Figura 23 – A Távola Redonda de Rei Arthur e de seus cavaleiros (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/5a3butfv>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

Mas somente no século XV, com o aperfeiçoamento do processo gráfico conhecido como imprensa⁵², por Johannes Gutenberg, a circulação de material literário teria um aumento significativo. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em 1516, é impresso, e demonstra o interesse da Corte pelos assuntos literários.

O declínio do medievo, pode se afirmar com alguma certeza, teve relação evidente com essa nova circulação de livros. Com eles, circulavam também ideias e notícias, e constituíram-se em um dos fatores de transformação da mentalidade da época. Com essa nova forma de transmissão cultural, consolidou-se o ambiente propício para a eclosão do pensamento renascentista. Mais: pavimentou-se o caminho para a retomada de textos clássicos, o que foi a tônica do processo cultural do Renascimento⁵³. As mesas da escrita deixavam os conventos e se espalhavam pelas

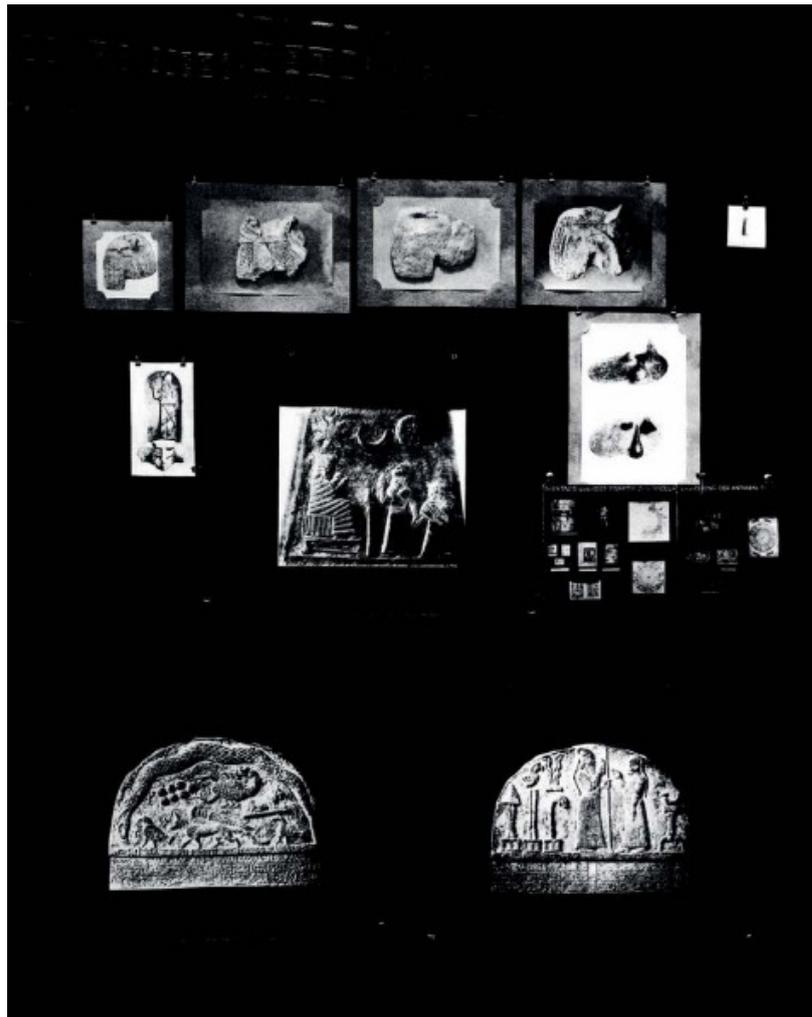
⁵² Gutenberg, a partir do “tipo móvel” inventado na China alguns séculos antes, desenvolve a tecnologia da “prensa móvel”: caracteres avulsos eram organizados a fim de formar um texto em sua estrutura, o que permitia a “impressão” de infinita quantidade de cópias. A descoberta do papel, igualmente pela China, foi também de fundamental importância para que essa tecnologia tivesse a matéria-prima necessária para funcionar.

⁵³ O classicismo europeu do século XVI se constituiu de uma latinização direta. Em outras palavras, graças ao esforço dos escritores do *Quattrocento* italiano de sintetizar a tradição literária nacional e os modelos clássicos (os grandes modelos da Antiguidade), outras culturas entraram em contato com o Renascimento italiano, o que influenciou sobremaneira a Europa como um todo, em maior ou menor grau a depender do país. E assim as fórmulas da Antiguidade mostravam sua vida póstuma na produção renascentista europeia.

universidades, cortes reais e por onde mais a cultura do letramento e da intelectualidade, retomados dos clássicos, chegasse.

Já nas remotas tradições – etrusca e babilônica – de observação hepatoscópica, algo de dialético entre o sagrado e o profano na mesa acontecia. “Ver” os fígados de carneiros e interpretá-los constituía grande ciência nos costumes orientais que datam de mais de dezesseis séculos antes da era cristã (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 38). As mesas em que se liam esses novos conhecimentos eram escrituras forjadas pelo contato com esses órgãos divinatórios. A impressão que os fígados deixavam sobre as estruturas de argila eram como mesas em que se abriam atlas e cartografias de uma ciência de futurologia, a ser descoberta, mas também de diagnóstico de causas e razões do presente e do passado. Essas superfícies, que constituem uma espécie de liturgia, de adivinhação, foram do interesse de Aby Warburg, expresso na prancha 1 do atlas *Mnemosyne*.

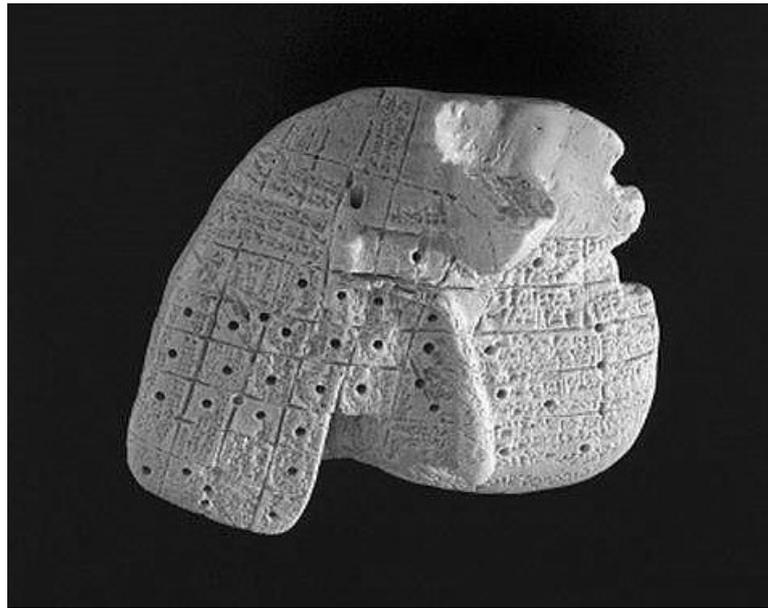
Figura 24 – Prancha 1 do atlas *Mnemosyne*, de Warburg - fígados de carneiros



Fonte: <<https://tinyurl.com/2y7frnx9>>. Acesso em: 05 jul. 2022.

Nessa prancha, além das impressões dos fígados, há também figuras da astronomia e da astrologia, além de imagens que representam figuras reais, como Assurbanípal, último grande rei da Assíria – que, à época (século VII a.C.), incluía a Babilônia. Essa composição pensada por Warburg em sua prancha-mesa apresenta a importância – a “elevação” – das “mesinhas” em que se inseria uma forma de ler o tempo e o mundo por meio do órgão de um animal imolado em sacrifício – e comido em seguida.

Figura 25 – Modelo em argila do fígado de um carneiro (Babilônia, aproximadamente 2050-1740 a.C.)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4hp28dn6>>. Acesso em: 05 jul. 2022.

A mesa, nesse sentido, apresenta seu caráter sagrado, divino, que guarda relação com as mesas conventuais medievais – em um *pathos* de sacrifício, de oferenda, nesse campo operatório onde se lê a tradição, o futuro e o passado, no mesmo espaço de pensamento (*Denkraum*), em que também se come.

A Idade Média opera a separação prática entre a mesa sagrada e a mesa profana por meio da divisão entre aqueles que viviam em função da religião (o clero) e aqueles que gozavam dos privilégios sociais (a nobreza). Era um cenário de absoluta polarização, em que os assuntos terrenos não se misturavam à sacralidade da vida monástica. Não havia possibilidade de trégua entre os costumes díspares dos banquetes: a mesa sagrada tinha o propósito de alimentar mais o espírito do que o corpo e tinha regras estritas e imutáveis; a mesa profana, no salão, demonstrava poder, exibia pompa e luxo. O campo operatório sagrado ocupava seus vazios com o discurso de culpa e pecado. A prancha profana se abria, em seus intervalos, aos gestos do desejo humano.

A assimilação dos hábitos seculares como afirmação de poder não se limitava ao acesso à mesa ou mesmo à disposição hierárquica em torno dela. Os hábitos alimentares também se alteraram bastante no decorrer dos séculos obscuros:

A trindade mediterrânea de pão, óleo e vinho tinha sua contrapartida bárbara em carne, leite e manteiga. No entanto, a longo prazo, o colapso do Império Romano e ascensão dos reinos bárbaros resultaram não tanto num confronto culinário, mas numa síntese. A passagem para alimentos derivados de florestas, pastos, riachos, lagos e rios era compensada pelo fascínio bárbaro diante das tradições romanas que sobreviveram nos territórios conquistados. Tal fascínio seria reforçado pela progressiva conversão ao cristianismo, uma fé enraizada na tradição clássica, com pão, óleo e vinho utilizados em seus sacramentos mais importantes – acima de tudo a reencenação da Última Ceia na missa.

Ao mesmo tempo, a comida tornou-se cada vez mais ligada à hierarquia. (...) Comer bastante era literalmente um sinal de verdadeira nobreza. (STRONG, 2004, p. 47).

A comida à mesa se tornava privilégio, tanto em relação à quantidade quanto em relação à qualidade dos alimentos servidos: a classe alta comia carne, que era negada a uma classe de camponeses – o que se evidenciou, sobretudo, nos séculos X e XI. Mas também, desde o século V – justamente quando se inicia a chamada “Idade das Trevas” –, é possível associar os hábitos à mesa a uma divisão de classes: é quando começa a construção do conceito posteriormente conhecido como “etiqueta”, uma forma de os comensais da corte se colocarem à parte (e acima). Era a ascensão do conceito de “boas maneiras”. Apareciam os primeiros livros de instrução sobre etiqueta – a maioria se dedicava aos modos à mesa. Nessa época, também apareceu o primeiro grande livro de receitas da Europa, o *Liber de Coquina* (por volta de 1300). Com isso, muitos dos hábitos e dos alimentos das classes dominantes puderam ser estudados séculos depois.

O sintoma expresso da hierarquização da mesa (e de seus lugares e alimentos) mostra também a negligência de se ater à mesa como simples suporte. A mesa é uma “verdadeira aparelhagem do mundo e do corpo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 57), materialidade que permite configurações de movimento, e, por consequência, expressões de *pathos*.

As novidades artísticas no declínio da Idade Média criaram também novas aparições posteriormente observadas como expressões do tempo histórico. O surgimento da arte figurativa, que buscava representar o mundo com uma observação precisa, foi o responsável por fornecer, aos historiadores, material visual para compor as cenas medievais dos mais privilegiados. A mesa é presente nessas representações: veem-se monges e freiras à mesa. E é também nesse período que inicia a longa tradição de pinturas da Última Ceia, sobretudo em afrescos, que iria culminar, posteriormente, nas famosas pinturas renascentistas, com destaque ao afresco (1495-1498) de Leonardo da Vinci, em Santa Maria Della Grazie, em Milão.

Figura 26 – Afresco da *Santa Ceia* em Santa Maria della Grazie, Milão, de Leonardo da Vinci (1495-1498)



Fonte: <<https://tinyurl.com/48u2wv3t>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

As imagens medievais apresentam uma característica comum: as mesas monásticas haviam se tornado imutáveis, não sendo mais necessários os cavaletes que antes lhes forneciam mobilidade. Isso se dava porque os conventos dispunham de refeitórios; ou seja, de espaços unicamente dedicados às refeições. Por essa razão, tanto as imagens que representavam a vida sagrada à mesa, quanto as que retomavam a Última Ceia, tinham um aspecto semelhante – e isso se repetiria por séculos.

Figura 27 – A *Taula de Sant Miquel*, do Mestre de Soriguerola, século XIII



Fonte: <<https://tinyurl.com/4b9thbeh>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

A mesa profana, porém, teve outro destino no final do período medieval: o aumento da pompa e da associação do comer ao poder fez com que as refeições, verdadeiros banquetes, assumissem um caráter teatral. Comer havia se tornado apenas um dos elementos constitutivos de grandes eventos, que contavam com música, poesia e muito desfile de poder.

O arranjo das mesas, a hierarquia enfatizada à mesa, a proximidade entre o ambiente festivo e o caráter político, os cenários: todos esses aspectos forjavam grandes eventos em que a comida era só mais um elemento de poder. A isso facilmente se associaria um caráter de espetáculo dramático. Se as pessoas em torno da mesa dançavam conforme a inaudível música dos costumes, a mesa em si ouviu o ruído dos tempos e se adaptou.

A mesa de formato redondo ainda era comum no final do século XI, como é possível notar em recortes específicos de uma importante obra de arte da época, a célebre *Tapeçaria de Bayeux*⁵⁴.

Figura 28 – Recorte da *Tapeçaria de Bayeux* (século XI)



Fonte: <<https://tinyurl.com/452jxyhz>>. Acesso em: 16 jan. 2022.

Mas, ao final do medievo, já era unanimidade um novo formato de mesa: o retangular.

Esse processo de universalização da mesa retangular se deu por volta de 1100, e suas vantagens, principalmente graças à sua estrutura de cavaletes, eram óbvias: podia ser guardada, armada, montada e desmontada, com facilidade e de acordo com as necessidades do momento, saindo de cena quando o grande salão – o cenário da vida cortesã medieval – fosse tomado por outras atividades.

⁵⁴ A *Tapeçaria de Bayeux* é uma obra de valor artístico e documental sobre o século XI na Inglaterra e na Normandia. Inicialmente pensado como uma forma de popularização e enaltecimento de Guilherme, o Conquistador e do feito da conquista da Inglaterra pelos normandos, a peça funciona hoje como um exemplo raro de arte românica profana. Bayeux é uma cidade na Normandia, na França. A *Tapeçaria de Bayeux* está exposta no *Musée de la Tapisserie de Bayeux*. É possível acessar a peça digitalmente (e em linha) no site oficial do museu. Fonte: <<https://tinyurl.com/y83eekwf>>. Acesso em: 16 jan. 2022.

A diferença entre as mesas sagrada e profana está também na mobilidade, portanto. A mesa monástica tomara seu lugar fixo nos refeitórios, abandonando os cavaletes. Por sua vez, a mesa secular era retirada dos salões assim que a comida era fartamente ingerida; afinal, ao contrário dos refeitórios, os salões tinham outras serventias e abrigavam diversas atividades no decorrer dos banquetes.

Por fim, a mesa profana medieval deixava uma lição em forma de fórmula: o lugar de honra fora consolidado como o lugar central. Esse estabelecimento espacial estava de acordo com as novas lições artísticas e arquitetônicas de perspectiva, que surgiam principalmente com a chegada do século XV, influenciando radicalmente os lugares à mesa e sua representação na arte renascentista. Pode-se pensar a centralidade à mesa como uma fórmula de *pathos* do poder. As irrupções de obras em variados tempos mostram essa fórmula móvel tomando forma a partir de tal disposição.

Comer em conjunto nesse mundo que ora adivinha o futuro na inscrição de fígados de carneiro, ora considera a gula um pecado do presente absoluto

foi uma das primeiras ações que distinguiu homens civilizados dos semi-selvagens. O convívio, tanto para gregos como para romanos, era visto como uma das pedras angulares da civilização, embora ambígua e complexa. A mesa e os convidados que se reuniam em torno dela para partilhar seus prazeres podiam ser um veículo de agregação e unidade social; mas podiam também encorajar distinções sociais, separando as pessoas em categorias pela colocação dos lugares, ou, pior ainda, pela exclusão. Para os poucos escolhidos, comer em conjunto era uma expressão do princípio da oligarquia, uma refeição para as massas da democracia. (STRONG, 2004, p. 14-15).

Comer em conjunto, portanto, não se restringe simplesmente à esfera social, mas a um aspecto de chancela civilizatória. A reunião faz a pertença ao grupo, mas faz também a existência do próprio grupo ser reconhecida como um ato de civilidade. Abre-se um longo parêntese para entender como, na Antiguidade clássica, na Grécia antiga e mesmo em Roma, comer em conjunto era um valor e também uma expressão de cultura e arte.

O banquete grego fora respaldado por vozes poderosas: Homero teria dado seu testemunho sobre o valor simbólico dessa forma de alimentação coletiva em termos sociais, políticos e de cultura. Platão, por sua vez, coloca o banquete como elemento formador na educação dos cidadãos: os atenienses entendiam a fartura como forma de encontrar o equilíbrio entre a razão e o delírio, ou, em outras palavras, vencer o desafio de controlar o prazer. Algumas representações dos banquetes gregos – que tinham como importante característica a posição recostada dos convivas – são observáveis ainda hoje, como a pintura de Euaion que se encontra no Museu do Louvre e que data de 460-450 a.C.:

Figura 29 – Detalhe de pintura de Euaion (460-450 a.C.)



Fonte: <<https://tinyurl.com/3cjapup8>>. Acesso em: 08 abr. 2021.

Nessa imagem, vê-se um rapaz escravizado servindo vinho em um *symposion* (momento concentrado na bebida e exclusivamente masculino, que ocorria após o banquete alimentar, o *deipnon*). Nota-se uma jarra em sua mão esquerda, provavelmente de vinho diluído em água (ATTALI, 2021), que ocupava posição de importância central na Grécia antiga – por essa razão, atribuíam-se muito poder ao deus do vinho, Dioniso (STRONG, 2004). Em sua mão direita, está um *kylix* (copo pouco profundo, taça). Os comensais estão recostados em divãs, e a mesa é acessória (ou “portátil”) – pois, nesse momento da noite, o mais importante é a conversa e os olhares entre os homens divididos entre sete ou onze divãs. A mesa acessória é o suporte mínimo para as inscrições orais, diferentemente das mesas de adivinhação babilônicas.

O banquete ateniense era “um momento de troca, de hospitalidade (*xenia*) e de emoção (causada pela embriaguez)” (ATTALI, 2021, p. 56). Essa embriaguez constituía-se de três momentos: o primeiro, de desinibição; o segundo, de lucidez; o terceiro, de ebriedade. Esse ciclo de fartura etílica era o responsável pelos grandes debates que se estabeleciam no seio da sociedade rica masculina grega. Sobre isso se dedicam muitos textos filosóficos antigos.

No *Banquete*, de Platão, os convivas seguem uma disposição que é central na narrativa, e essas figuras estão também recostadas. A narrativa é de Apolodoro, a partir do que o contara Aristodemo, um discípulo de Sócrates que assistira à cerimônia. Essa evidência de haver um público para uma refeição já apresenta uma característica que perpassa as narrativas da mesa por muitos e muitos séculos: a presença de espectadores. A ordem de assento dos convivas foi também a ordem dos discursos (todos eles dedicados ao amor – a Eros): Fedro, o realizador do primeiro discurso, ocupava também o primeiro leito, e, em seguida, passaria a palavra da esquerda

para a direita. Sendo assim, em ordem dos leitos que ocupavam, falaram, após Fedro, que era um fabulista: Pausânias (um geógrafo viajante), Aristófanes (um comediante que interrompeu seu discurso no início por culpa de um soluço e voltou a falar depois de seu sucessor), Erixímaco (um médico), Agaton (poeta trágico, amigo de Platão e de Eurípides e discípulo de Górgias – e dono da casa), Sócrates e, por fim, Alcibiádes, que viera se sentar entre Sócrates e Agaton, no mesmo leito. A sequência dos discursos feitos pela ordem de assento nos leitos ajuda a compreender a relevância da posição dos convivas à mesa – e também da arquitetura dessa sala de convivência, cuja maior particularidade era o despojamento dos leitos. Há também contribuição na compreensão dos hábitos: comer antes de beber, controlar os excessos, buscar o prazer de forma comedida e, também, a grande valorização da palavra – da língua da sabedoria. A narrativa platônica é preciosa e contribui para a compreensão de como se realizavam as grandes refeições da Antiguidade grega, levados em conta todos os aspectos já mencionados (hierárquicos, estruturais, dietéticos, intelectuais):

Começamos a cear, Sócrates ainda ausente. Agaton queria a todo momento que o mandássemos procurar, mas eu impedia que o fizessem. Enfim, Sócrates entrou, com menos demora que de costume, mas ainda assim bastante para nos encontrar em meio do repasto. Como Agaton se achasse reclinado sozinho no último leito da mesa, disse-lhe:

– Vem cá, Sócrates, vem reclinar-te ao meu lado, a fim de que eu possa gozar ao teu contato dos sábios pensamentos que te acudiram no vestibulo vizinho. Certamente encontraste o que procuravas; porque, se assim não fosse, não terias querido deixar o teu retiro.

– Bom seria, ó Agaton – replicou Sócrates, apenas se sentara – se a sabedoria nos fosse assim tão dócil, que a pudéssemos fazer coar, por mero contato, de um espírito pleno para um espírito vazio, como se faz passar, através de um pedaço de lã, a água de um vaso cheio para outro vazio. Se assim fosse com o pensamento, eu me reputaria feliz de reclinar-me ao pé de ti. Teria então esperança de me abeberar, a teu lado, de abundante e excelente sabedoria. Porque a que possuo é incerta e vaga como um sonho, ao passo que a tua esplende e atinge tal magnificência, estando tu ainda na mocidade, brilha e fulge tanto, que anteontem trinta mil gregos lhe renderam homenagem.

– És um zombeteiro, Sócrates – disse então Agaton. – Pleitearemos daqui a pouco, com Baco por juiz, a superioridade respectiva de nossa sabedoria. Por ora, cuida apenas de cear. – Após estas palavras, Sócrates estendeu-se no leito. E, acabada a refeição dos convivas, fizeram-se libações, cantaram-se hinos ao deus; e, após outras cerimônias costumadas, quando todos se preparavam para beber, Pausânias começou então a dizer: – Vamo-nos às bebidas, meus amigos. Mas, como fazê-lo sem nos prejudicar? Pelo que me toca, declara-vos que ainda me sinto exausto das bebedices de ontem e preciso tomar fôlego. Creio que o mesmo se dá com quase todos vós, que também estivestes no festim de ontem. Bebamos, sim; mas de modo que não nos prejudique.

– Aplaudo, ó Pausânias – respondeu Aristófanes – a proposta que nos fazes de nos comedirmos um tanto em beber, porque sou dos que ontem se afogaram em vinho.

– Belos projetos, sem dúvida, os vossos – disse então Erixímaco, filho de Acumenos – mas resta ainda uma preliminar: – Estará Agaton em estado de suportar bebidas?

Ao que Agaton respondeu: – Já não me sobra para isso nenhuma capacidade.

– Que bela coisa para nós, na verdade – para mim, para Aristodemo, para Fedro e para os outros convivas – que vós, os fortes em bebedeiras, renunciéis agora às bebidas! Nós outros somos sempre fracos bebedores. Não falo de Sócrates, que bebe e se contém, como se vê, e está pronto a aceitar a decisão que tomarmos. Assim, como me parece que ninguém há aqui desejoso de se encharcar de vinho, não seria desagradável, talvez, que eu vos dissesse algumas verdades sobre a embriaguez. Minha experiência da

medicina convenceu-me plenamente de que os excessos do vinho são perniciosos aos homens. E por mim não quereria exceder voluntariamente as raias da moderação, nem aconselhá-lo a outrem, mormente aos que ainda trazem a cabeça pesada da véspera.

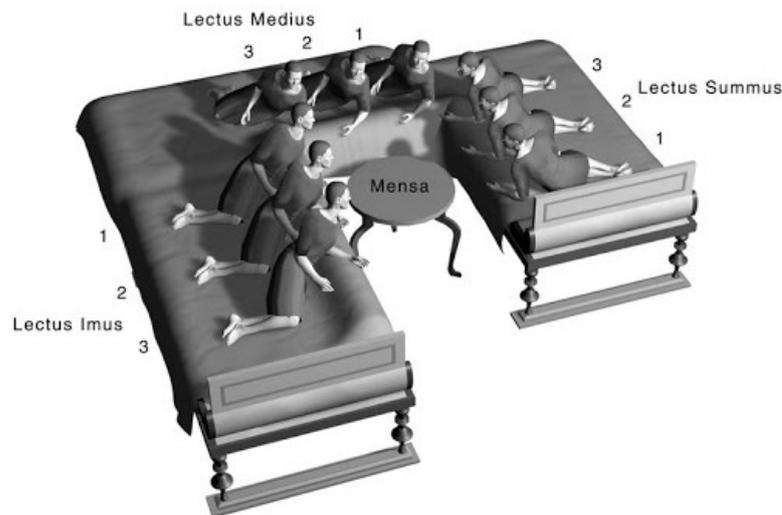
– Mas bem sabes – interrompeu-o Fedro de Mirinos – que tenho por costume crer-te, sobretudo quando falas de medicina. Por hoje estamos todos dispostos a ser morigerados.

Após estas poucas palavras, assentou-se, unanimemente, que o banquete não acabaria em embriaguez, mas só se beberia por prazer.” (PLATÃO, 2010, p. 35-36).

Estética, ética e política em torno da mesa: essa associação entre as refeições e a sociabilidade, o discurso e a moral – aqui ilustrada por Platão em seu *Banquete* – foi incorporada pelo Império Romano, emulador da cultura grega antiga. Afinal, para os gregos, eram bárbaros os que não comiam pão e não praticavam o banquete, uma vez que a refeição era, antes de tudo, ocasião de conversa. O alimento estava associado à língua.

Os romanos, com a assimilação da cultura grega e também de outras antigas civilizações⁵⁵, como as do oriente próximo, não pecariam em parecer bárbaros. Portanto, não prescindiram dos banquetes. Mas, para isso, cumpriram o requisito de dar à mesa uma particularidade toda sua: no início do período romano, as refeições eram servidas em um ambiente comum, chamado de *atrium*. Posteriormente, em outra sala, chamada de *cenaculum*. Em ambos os casos, não existia uma essência exclusivamente alimentícia para o uso desses ambientes. Com o surgimento do *triclinium*, porém, nascia um aposento com vocação exclusiva para as refeições – e todo o convívio originado delas. O *triclinium* romano consistia em um espaço com três divãs, ou leitos (*lectus*), colocados em forma de ferradura, onde os comensais se apoiavam para acessar uma mesa central – redonda ou retangular – que estava servida coletivamente:

Figura 30 – *Triclinium* romano com a mesa ao centro (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/77b69ye4>>. Acesso em: 08 abr. 2021.

⁵⁵ “No primeiro milênio antes da nossa era, os nobres egípcios comem sentados em cadeiras ou agachados sobre esteiras em torno das mesas. Vem daí essa prática que reencontraremos, em seguida, entre fenícios, gregos e romanos, que devem tê-la presenciado no Egito” (ATTALI, 2021, p. 47).

Figura 31 – *Triclinium* romano com a mesa ao centro (s/d) - II



Fonte: <<https://tinyurl.com/nrka9xkw>>. Acesso em: 08 abr. 2021.

Figura 32 – *Triclinium* romano com a mesa ao centro (s/d) - III



Fonte: <<https://tinyurl.com/u35948ba>>. Acesso em: 08 abr. 2021.

O Império Romano, apesar de viver a herança grega fortemente, viu nascer uma nova cultura em termos também éticos, estéticos e políticos: o cristianismo. Primeiramente como excluídos e perseguidos e depois como pertencentes à religião oficial de Roma (a partir do século IV), os cristãos erigiram uma nova forma de se pensar a convivência à mesa. A Bíblia oferecia exemplos de comunhão e de socialização da comida, deixando de lado, ao menos utopicamente, a questão do prestígio social na alimentação: Jesus teria multiplicado pães e peixes, transformado água em vinho nas bodas de Caná e realizado a Santa Ceia, em que à comida se associava o seu corpo santo – ritual cristão sagrado repetido até hoje. A narrativa bíblica, portanto, criou novas

possibilidades sobre o estar à mesa, pois, para os cristãos originais, comer em conjunto era sobre amor, companheirismo e comunhão.

Sendo assim, Roma atuou como síntese de duas formas de se pensar a mesa: a primeira é a mesa grega, a mesa da hierarquia, da alegoria, do discurso como centralidade. A segunda é a mesa cristã, a mesa da comunhão, da igualdade, do pão como corpo, do vinho como sangue. Essa dupla potência pode ser sintetizada pela dicotomia de Serres anteriormente apresentada: a língua do banquete grego é a língua que fala; a língua da ceia cristã é a língua que saboreia. Saber e sabor. O Império Romano assimila ambas – e é a alimentação dessa dubiedade que será a causadora da tentativa de divisão entre a mesa profana e a mesa sagrada, culminando na separação aparentemente definitiva entre mesa e altar. A centralidade da mesa, nesse contexto, é de extrema importância espacial e simbólica. Fecha-se o parêntese sobre a Antiguidade grega e romana.

Retomando: a transição da mesa medieval para a mesa renascentista narrou um deliberado aumento de poder dos soberanos nos reinos europeus. Como a nobreza escalava cada vez mais a hierarquia social, era urgente que o rei demonstrasse superioridade em relação aos outros – assim, o primeiro passo foi elevar literalmente a mesa do banquete real em relação às outras mesas cortesãs. O simbólico aumento de 20 centímetros na altura do assento do rei à mesa e seu alargamento davam o recado: o rei era especial e sua presença mais importante que as outras. O *pathos* da superioridade irrompia novamente como um sintoma.

“[A mesa do] rei no extremo do salão e em quase toda sua largura”, escreveu alguém em 1428, observando uma festa dada pelo rei de Portugal, “era num estrado de madeira com vários pés de altura. O lugar do rei, no centro da mesa, ficava 20 centímetros acima do resto, e estendido sobre ele havia um pânico de tecido de ouro.” No *Roman de Jehan de Paris*, do final do século XV, o herói baseava-se em Carlos VII da França: “Ele sentava-se sozinho à mesa, as pessoas que o serviam ficavam em silêncio, e aquelas com que ele falava se ajoelhavam.” (STRONG, 2004, p. 111).

Figura 33 – O rei elevado, iluminura francesa (século XV)



Fonte: <<https://tinyurl.com/ynvx5kjt>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

Figura 34 – *Henrique VIII janta com público espectador*, de Hans Holbein (1540)



Fonte: <<https://tinyurl.com/6euw782v>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

O encaminhamento natural dessa divisão espacial e simbólica da mesa do rei era a da crescente sacralização dessa figura. Por conseguinte, a mesa real ganhava, no Renascimento, uma aura cultural. As refeições se assemelhavam com versões “leigas” da missa, e o jantar real atingia dimensões jamais vistas: era um ato de Estado e os rituais em torno de sua realização eram da ordem do sagrado. A mesa real tinha o aspecto de um altar, e o jantar, como um todo, de missa. Havia o consumo de pão e vinho e processos ritualísticos cerimoniais (como de lavagem de objetos) eram executados. Esses mesmos objetos eram beijados como relíquias, executavam-se genuflexões e procissões se desenrolavam naquele cenário. A taça em que o duque bebia, por sua forma e por seu manuseio, tinha aura de cálice consagrado. A *mensa* como campo operatório do sagrado voltava a se expressar, como fantasma de uma presença que nunca morreria de vez.

Outro elemento que se firmava com a mesa renascentista era a presença de público como espectador, mais um elemento que aproximava o jantar real das celebrações sagradas e mesmo da tradição grega pagã: o público, ali, comportava-se de forma bastante semelhante em relação aos fiéis em uma igreja ou aos seguidores dos antigos filósofos. Além disso, surgia, no século XVI, a figura do *scalco* (mordomo), um funcionário dos banquetes reais cuja função era organizar os convivas à mesa de acordo com sua ordem hierárquica⁵⁶. O evento era cada vez mais cerimonioso, e, por isso, era necessário que cada convidado fosse alocado em torno da mesa de acordo com seu “grau” de nobreza. Ali, na plateia, de rostos difusos nas obras da época, estavam

⁵⁶De acordo com Attali (2021, p. 79), em 1662 é publicado na França o primeiro manual do mordomo (*Le Nouveau et parfait maître d'hôtel Royal*), escrito por Pierre de Lune, cozinheiro do duque de Rohan, que seria capaz de dar “alma à mesa”. Em 1668, de Lune publica *Le Nouveau et parfait cuisinier*, registro da hierarquização e dos códigos à mesa.

aqueles cujos nomes também não estão nítidos, e muito menos constam nos livros que se dedicam a narrar caudalosamente os banquetes de poucos.

O Renascimento, de forma geral, foi um período histórico em que a ambição era a emulação da Antiguidade clássica a partir da tentativa de fazer ressurgirem valores e elementos estéticos de tal época. Nessa intenção, dos pincéis dos artistas, irrompem fórmulas que se apresentam insistentemente, como pensou Warburg. Mas não eram só as imagens da arte que habitavam essa vida póstuma. A busca grega da temperança e seus costumes à mesa foram também retomados pelo ideal filosófico desse período. “É igualmente difícil regular harmonicamente a função dos prazeres da mesa sem acarretar os incômodos do corpo”, afirmava Erixímaco no *Banquete* de Platão (2010, p. 42). Essa dificuldade em resistir ao excesso não passou despercebida pelas descobertas do Renascimento. O reaparecimento de alguns textos clássicos fez ressurgir também a figura do gastrônomo, personagem social cuja única função era fruir das delícias à mesa. E mais, seguindo a ordem cultural antiga, a Renascença fez, no século XVI, surgir um gênero textual muito específico: eram os livros que se dedicavam aos hábitos e costumes à mesa na Antiguidade clássica. “Pela primeira vez em mais de um milênio a comida era objeto da pena erudita” (STRONG, 2004, p. 121). Assim como a comida se tornava mais farta à mesa, os relatos sobre essa forma de expressão cultural também se multiplicavam.

Em termos simbólicos, o Renascimento foi o responsável por retomar a tradição clássica de associar os homens aos deuses por meio da realização do banquete – gesto que remonta também aos primeiros banquetes, que eram originalmente servidos às estátuas que representavam divindades (ATTALI, 2021, p. 39). Mais de três mil anos antes da era cristã, os sumérios serviam diversas refeições diárias aos deuses dentro dos templos. Na cosmogonia da Babilônia, também se entrelaçam o divino e o humano nos banquetes: a comilança designa o campeão apto a guerrear contra a deusa do mar, Tiamat, conforme a *Epopéia de Gilgámesh*. Com essa prática de associação entre deuses e mortais, os homens demonstravam suas posições sociais, seus lugares naturais no mundo. Também por essa razão, as representações artístico-imagéticas da Última Ceia tiveram um decréscimo em número de aparições no Renascimento. Tornavam-se comuns, nesse momento, pinturas que se dedicavam à imagética dos banquetes dos deuses pagãos. As festas nupciais mitológicas também ganhavam agora seu lugar nas imagens: Cupido e Psiquê ou Peleu e Tétis eram os casais que tinham o destaque que antes era dado aos nubentes das Bodas de Caná. Nas mesmas imagens, é possível, com o afastamento dos ideais de moderação, ver o surgimento de espetáculos culinários de fartura, do *pathos* da abundância, tornando a mesa um cenário de prazeres sensuais.

Figura 35 – *Loggia di Psiche*, afresco de Rafael Sanzio e alunos (1517)



Fonte: <<https://tinyurl.com/yfdmjmh5>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

A imagem do *Cinquecento* traz os elementos mais comuns do Renascimento: no afresco de Rafael Sanzio, a referência é o banquete de casamento de Cupido e Psiquê, uma clara demonstração da retomada da mitologia antiga grega. Nessa imagem, porém, a mesa é central, grandiosa e os convivas estão menos recostados do que nas representações do período grego, em si. Sinal dos tempos.

Outra inovação da mesa renascentista foi fundamental para uma transformação política: respostas espirituosas em conversas bem informadas eram uma válvula de mudança. De tal inovação, começou a dissolução temporária de uma hierarquia à mesa. Surgiram assim as regras de conversação, em que constava o bom senso de eleger assuntos com os quais todos os convivas pudessem contribuir.

O século das luzes (XVIII) apresentou outra dimensão para a escrita literária, pois questões políticas e sociais eram trazidas à tona pela literatura do período. E não só: a cena de escrita também se tornou muito mais coletiva e urbana. Se a mesa da comida na Revolução Francesa, na esteira do Iluminismo, era desierarquizada, popular e pública, em alguma medida, a mesa da escrita também se deixou afetar pelas ideias de comunhão, além da máxima que descreve as aspirações do período histórico: “liberdade, igualdade e fraternidade”. Nesse sentido, a vida literária se desloca da corte para ambientes coletivos, como cafés, clubes e redações de imprensa política. Na França, por exemplo, um dos primeiros restaurantes, o *Le Procope*, foi cenário de encontro de homens do Iluminismo, como Diderot, D’Alembert, Montesquieu e Benjamin

Franklin (ATTALI, 2021, p. 95). Como também para a mesa da alimentação, a utopia não durou muito, e as fronteiras sociais não seriam tão facilmente superadas.

Mas houve essa importante movimentação: levar a mesa da escrita às ruas; tornar o gesto da escrita uma reunião em torno de uma mesa de alimentação; dialogar com o mundo exterior sobre as questões que lhes eram concernentes.

Em paralelo, a partir de uma persistência da cultura grega, explicitamente retomada pelas arcádias literárias, fundadas em meados do século das luzes, ressurgiu essa ideia de troca cultural por meio da reunião em salões literários, por exemplo. A presença de poetas em botequins era também frequente, o que reafirma uma mesa coletiva – embora ainda muito distante do conceito democrático sintetizado pela ideologia da Revolução Francesa. A mesa literária do século XVIII era também pública, mas não popular. A poesia frequentava os salões. Em dado momento, a poesia foi do salão à praça, mas algo de um “sentimento individualista” permanecia como perspectiva.

A essa possibilidade de tornar maleável a hierarquia pela convivência, pela conversa, somou-se uma tendência à privacidade, o que confirmava a refeição íntima e despojada como o principal tipo de evento de repasto. As refeições arquetípicas do século XVIII eram os *soupers intimes*, que se afastavam do ritual e eram destituídos de simbolismos.

Tratava-se de uma atmosfera de alta moda, flertes, agudeza de espírito e mexerico. O uso da mesa redonda poupava os comensais das complicações da precedência. A ausência de criados em grande parte da refeição não apenas desinibia a conversa como também o livre fluxo de vinho; este era colocado, junto com os copos, diretamente sobre a mesa. (STRONG, 2004, p. 182-183).

Havia maior interesse nas relações interpessoais do que em suas figurações hierárquicas. A mesa acompanha esse processo: torna-se redonda, afastando a cabeceira, e mais acessível, dispensando a presença constrangedora da criadagem – que, em seus pousos, comia como fosse possível. A intimidade estava sobre a mesa e era compartilhada com poucos e as imposições de cerimonial foram dispensadas e, com elas, o tom ritualístico e alegórico da mesa.

Com isso, a sensualidade que começava a se projetar no decorrer do século XVI ganhou tal proeminência que os repastos dos séculos XVII e XVIII se tornaram também profanos, a ponto de estimularem, sem culpa ou temperança, os desejos. Uma evidência dessa informalidade eram as mesas com abas que se adequavam, abrindo ou fechando, ao número de comensais em cada ocasião.

Contudo, jantares ainda se realizavam em torno das cortes, com destaque, nos séculos XVII e XVIII, para Versalhes. Ali, as mesas ainda eram retangulares e havia pompa e hierarquia. Luís XIV explorou a especificidade francesa alçando seu ritual de alimentação a um patamar de espetáculo. A sua mesa era um “dos locais de expressão de seus valores e de manifestação de sua glória” (ATTALI, 2021, p. 85). Em Versalhes, com Luís XIV, sua mesa é a mesa sagrada, onde o lugar de Cristo é tomado por si. Nesse sentido, seus objetos de alimentação se tornaram objetos de culto: os presentes se curvavam diante desse “altar”.

O vai-e-vem entre a mesa sagrada e a mesa profana – ou, entre o altar e a mesa – é uma movimentação típica da impureza desse móvel: entre a classificação e a desordem, entre a razão e a imaginação (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 62). Essa “impureza” da função da mesa retoma as mesas de culto gregas, pois a nomeação distinta do altar (*bómos*) e da mesa (*trapêza*) não impede a polivalência dos móveis na prática (Ibidem, p. 62-3).

É ao mesmo tempo e sobre a mesa que se fazem o sacrifício e a oferenda, de modo que as mesas servem, simultaneamente, de campos operatórios para *dissociar*, cortar, destruir os corpos do animal, e para *aglutinar*, acumular, dispor as oferendas de comida. Na variedade tipológica das antigas “mesas sagradas”, encontra-se então o mais hierárquico e o mais “triumfal” (“as mesas agônicas” onde os atletas vencedores dispunham suas recompensas) e o mais melancólico (“mesas funerárias”), o mais organizado e o mais desordenado” (Ibidem, p. 63).

O campo operatório é o do movimento. E isso explica também a alternância entre os seus usos, suas potências, suas aparências, seu *pathos*.

A partir de 1660, iniciou-se uma mudança profunda naquele ambiente francês que tanto refletia as desigualdades à mesa. A corte de Versalhes não mais criava o estilo à mesa, mas o seguia. Assim, houve a adoção de hábitos menos rigorosos, menos cerimoniais e uma busca de um estilo mais informal. Aos poucos, a ideia de poder real se afastava dos costumes à mesa. O *pathos* do poder se movimentava para longe, ao menos temporariamente.

A grande virada ocasionada pela Revolução Francesa⁵⁷ – a partir da noção de refeições comunitárias – foi também a causadora de um processo de regressão:

Esse flerte com a refeição comunitária é emblemático de uma nova era de igualdade e fraternidade e iria continuar num fluxo e refluxo pelos primeiros e mais extremados anos da Revolução. (...) Em poucos anos tudo iria se transformar em pó, mas o que aconteceu no período pós-1789 formou, em suas bases, a evolução relativa à mesa até

⁵⁷ A mesa francesa, no entanto, desde alguns séculos antes, já apontava para ideais mais igualitários, diferenciando-se do restante da Europa: “A mesa francesa, que se inspira nas ideias do racionalismo e do humanismo trazidos pelo Renascimento, então se distingue simultaneamente das tradições católicas e das de seus vizinhos protestantes: na França, a mesa espanhola é considerada demasiadamente religiosa, especialmente durante o reinado de Carlos V, e a mesa inglesa é, ao mesmo tempo, rejeitada por conta da política anticlerical da monarquia inglesa e devido às suas estranhas associações de sabores” (ATTALI, 2021, p. 77).

os nossos dias. Um efeito essencial foi dissolver a equação entre culinária e classe. (...) Outro efeito menos óbvio foi a relação entre público e privado. A política revolucionária – evidenciada no caso da refeição em torno de uma mesa comunitária sem classes, posta na rua – era a extinção deliberada da divisão entre as esferas pública e privada da vida. (...) A consequência acabou sendo a criação de um espaço doméstico privado, essência da era burguesa que estava por vir. Da mesma forma, as esperanças revolucionárias de emancipar as mulheres derrubando a existente ordem sexual “natural” também saíram pela culatra; a reação foi alocá-las como deusas domésticas na esfera privada da vida, que há pouco entrava na moda. E no centro dessa esfera estava o jantar de gala que tais deusas iriam comandar. (STRONG, 2004, p. 233-235).

As mesas pós-1789 não voltariam a ser mesas reais. Mas, em outro sentido, dariam novamente espaço à exclusão e à hierarquização. Não havia lugares determinados à mesa, mas ali só se sentariam os convidados íntimos, em geral pertencentes à mesma nova classe social: a burguesia. O *pathos* do poder – esse sintoma persistente – parecia pairar sobre as imagens da classe operária como sombra ou condenação: à mesa da fartura, os oprimidos não se sentariam jamais. A burguesia exprimia essa sentença nos seus próprios gestos domésticos, à mesa. O poder, que deixara os palácios, agora se acomodava no seio das famílias endinheiradas.

O século XVIII apresenta um cenário geral de reclusão na intimidade doméstica – o que, em termos literários, fornece os elementos necessários para a consolidação do romance burguês como o gênero literário do interior das casas, por excelência. Esse aspecto, somado ao hábito em vigor de móveis fixos para determinadas funções, propiciou uma separação mais notável entre os ambientes das casas. Por essa razão, a sala de jantar se especializa, enquanto a leitura fica reservada às salas de convivência, aos quartos de dormir, às alcovas e, principalmente, às bibliotecas e aos escritórios – estes sendo o principal cenário de produção literária. O romance burguês, como gênero moderno, revela também a atenção a uma demanda de um novo público: aquele que, por seus hábitos, pouco ou nada se inseria em uma ideia de coletividade. Mais uma vez, as mesas se voltavam para dentro de casa, sendo cada vez menores e mais adaptadas ao número de comensais (no caso das mesas de jantar) ou de intelectuais, sendo estas, quase sempre, sinônimos das escrivainhas individuais.

Com esse recuo em direção ao interior das casas, fez-se necessária a criação de um espaço destinado exclusivamente à alimentação: as salas de jantar. Nesses novos ambientes, a mesa ainda era montada e desmontada – as cadeiras, por sua vez, eram, após cada refeição, novamente encostadas nas paredes dessa sala, evidenciando um espaço vazio ao centro. A mesa de refeição, portanto, não era imóvel, nesse momento. Mas a sala de jantar, sim, era requisito absoluto para quem desejasse possuir algum prestígio social. Com o passar do século XIX, graças à estabilidade do local de refeições, a mesa de jantar foi também se tornando imóvel. Esse ambiente era um símbolo de diferenciação social entre as famílias burguesas poderosas e as famílias da criadagem.

Outras mudanças foram se tornando mais evidentes, como o horário das refeições (graças ao surgimento da iluminação a gás, por exemplo) e o uso cada vez mais abundante de talheres. O século XIX presenciou ainda a saída da mesa dos locais privados: o surgimento dos restaurantes⁵⁸ representou algo de importante: a comida fina – que até então era privilégio do nome, do prestígio ou do pertencimento – agora poderia ser lida como mercadoria. Quem pudesse pagar seria bem-vindo ao restaurante⁵⁹ – o *savoir-faire* da cozinha aristocrática se encontrava nos restaurantes de luxo.

Paul Verlaine e Arthur Rimbaud, por suas visões decadentes do mundo, dividiram a mesma mesa estética, como alegorizado na pintura de Fantin-Latour (1872), que buscava retomar acontecimentos verdadeiros, como os jantares que o próprio pintor frequentava, juntamente a esses poetas.

Figura 36 – *Un coin de table*, de Fantin-Latour (1872)



Fonte: <<https://tinyurl.com/55256zpw>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Na imagem (intitulada justamente de “um canto da mesa”), sentados, o homem mais à esquerda é Paul Verlaine e o próximo homem é Arthur Rimbaud. Dividem a mesa de jantar com outros artistas.

⁵⁸ “Embora as tabernas e casas de pasto existissem havia séculos, elas não ofereciam pratos variados à escolha do freguês” (STRONG, 2004, p. 243). Em 1789, havia mais de cem restaurantes em Paris (ATTALI, 2021).

⁵⁹ “O verbo “restaurar” provém do latim *staurare*, que significa “colocar de maneira estável, fortalecer, firmar, cercar”, completado com o sufixo *re* (“novamente”). É possível achar sua origem no sânscrito *sthura*: “fixo, firme, forte”. O termo “restaurante” designa em primeiro lugar, no século XVIII, uma sopa espessa, com valor medicinal reconstituente, servida a partir de 1765 por Boulanger, dono de um café parisiense na rua des Poulies. Em seguida, passa a designar onde ela é servida” (ATTALI, 2021, p. 94-95).

Já o *flâneur* (cuja expressão arquetípica é a de Charles Baudelaire, fundador da poesia moderna) leva o poeta da segunda metade do século XIX à rua, indiscernível na multidão⁶⁰. É esse aspecto que o confere a capacidade de observação, de contaminação do mundo – e que se traduz em sua poesia por meio do comentário geral das figuras humanas que o cercam. A esse poeta, a mesa destinada era a mesa dos cafés, em um momento de descanso em sua *flânerie* – e também em um aceno à boemia e à ociosidade⁶¹, como destaca a crítica literária portuguesa Rosa Maria Martelo:

(...) o acto de escrever no café é inseparável da *flânerie* do poeta moderno, que, herdeiro da tradição baudelaireana e do impacto que Poe tivera em Baudelaire, procura surpreender no mundo que o rodeia as imagens electrizantes das quais há-de partir depois, num voo da imaginação, para a expressão da sua estranheza íntima. (MARTELO, 2010, p. 324).⁶²

As escolas, ambiente acadêmico em que, até então, as mesas eram exclusivamente destinadas ao pensar, só receberam a presença das cantinas nessa época: com a instauração da escola gratuita na França em 1881, à guisa de exemplo do que acontecia na Europa, as cantinas se tornaram indispensáveis – muitos estudantes não tinham a opção de retornar para casa para comer. Mesas coletivas com alimentos produzidos em grande escala têm a cantina escolar como grande marco de socialização até a contemporaneidade. Mas isso não era um movimento de democratização absoluta. O fantasma da exclusão ainda assombrava.

É o surgimento dos jantares festivos, na transição do século XIX para o século XX, que demarca de vez a noção de pertencimento à classe burguesa. Ser convidado para um jantar poderia legitimar a presença de uma família no seio da burguesia, bem como oferecer um jantar festivo ao qual assistissem famílias ricas era também um privilégio. A mesa se reafirma como espaço de exclusão.

⁶⁰ A ideia de poesia em trânsito ou que só acontece dado o caminhar do poeta advém da figura do *flâneur* baudelaireano: aquele que percebe as ruínas da cidade, que caminha entre as pessoas, misturando-se, imperceptível, na multidão tipicamente moderna: “Dialética da *flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido” (BENJAMIN, 2018, p. 707). Ao fim da caminhada, como um trapeiro – também descrito por Benjamin –, engendra uma estética dos restos. “Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o *flâneur*. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto” (Ibidem, p. 703). Frequentemente, a escrita do poema pensado durante a *flânerie* acontece em uma mesa de café.

⁶¹ Para Benjamin (2018, p. 1284), o *flâneur*, o estudante e o jogador dividem a mesma espontaneidade comum ao caçador, sendo esta a forma mais “antiga” de trabalho – e a mais intimamente ligada à ociosidade.

⁶² Esse poeta moderno, de olhar aguçado e de intimidade com donos de estabelecimentos, é uma figura também presente na contemporaneidade. A mesa das tabernas é, por exemplo, a cena de escrita de Manuel de Freitas, contemporâneo português, cujos poemas se apresentam quase como respostas a situações observáveis em tais estabelecimentos.

Figura 37 – *Refeição de Trabalhadores*, de Teresa Sarsfield Cabral (1964)



Fonte: <<https://tinyurl.com/3zzaxpe4>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

Às mulheres da burguesia, especificamente no final do século XIX, restava, em teoria, o protagonismo da leitura, agora também de romances, no interior das casas. Mas isso em relação às mulheres burguesas europeias. A essas, que reivindicavam seus direitos posteriormente, sobravam cantos da mesa. Às outras, mesa alguma. O feminismo, como a consequência política material dessa insatisfação, surge no mundo todo como um movimento de mulheres brancas e de classes mais abastadas pelo direito, entre outras coisas, de trabalhar e de votar. Mulheres pretas, indígenas e de classes operárias já tinham sua força de trabalho explorada há mais tempo, sobretudo por vias da escravidão e da servidão. A fragilidade, descrita como o principal ponto a ser questionado por essa “primeira onda feminista” burguesa e branca, não contemplava as mulheres que não usufruíam (há séculos) de uma posição social de poder, como enfatizou a escravizada estadunidense Sojourner Truth, pela primeira vez, em 1851. A luta dessas mulheres era outra. Às mulheres europeias ricas, por exemplo, não cabia um lugar de destaque à mesa do medievo, mas, diferentemente das camponesas e servas, as mais poderosas não eram responsáveis pela montagem dessas mesas – desde as cozinhas até os salões. As mulheres mais pobres, em diferentes tempos e espaços, eram as responsáveis por prover aquilo que a mesa do alimento sustentaria. De forma análoga, à mesa do intelecto se sentavam, de forma subalterna, as mulheres mais ricas. As mais pobres, por sua vez, nem se aproximavam do saber. As mulheres indígenas estupradas e dizimadas nas colônias europeias jamais acessaram a condição de convivas na mesa do poder, muito menos de leitoras ou escritoras. As mulheres negras, escravizadas, após um bicentenário de suposta liberdade, ainda amargam os grilhões que as afastam do convívio e da intelectualidade. A herança misógina de exclusão de mulheres das mesas é democrática. Mas a

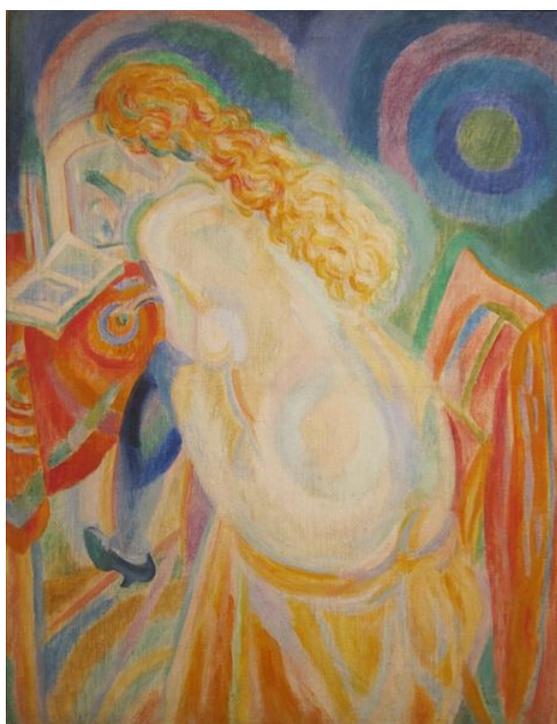
interseção com outras questões históricas, sociais, raciais e étnicas acentua a impossibilidade do acesso ao poder – ainda que seja o poder de se sentar à mesa, e não de apenas servi-la⁶³.

Figura 38 – *La Lecture*, de Fantin-Latour (1877)



Fonte: <<https://tinyurl.com/5htyt4rn>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Figura 39 – *Mulher Nua Lendo*, de Robert Delaunay (1915)



Fonte: <<https://tinyurl.com/5vh5hkek>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

⁶³ A pensadora estadunidense bell hooks (cuja grafia do nome em minúsculas é uma solicitação da autora, falecida em 2021, aos 69 anos) defende, nesse sentido, que uma revolução que liberte as mulheres da condição patriarcal seja encabeçada pelas mulheres cuja prisão não se dá exclusivamente pelo gênero, mas pela raça e pela classe. Segundo ela, o feminismo há que ser antissexista, antirracista e anticlassista (HOOKS, 2019). As mulheres negras, e isso defendem os movimentos feministas negro e interseccional, são a única condução possível para a emancipação das mulheres todas, tese também defendida por Angela Davis (2016).

Ao fortalecimento de um movimento político de mulheres somou-se a necessidade de mão de obra diante das mortes em massa de homens pelas guerras europeias, sobretudo a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o que abriu um novo mundo para essas mulheres burguesas, que se distanciariam, cada vez mais, da nudez silenciosa e passiva das leituras domésticas. Surge então o feminismo burguês, que acompanha uma tentativa de consolidação das mulheres no cenário intelectual.

Figura 40 – *Jogo de Damas*, de Abel Manta (1927)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4jpmzkh>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

A pintura do português Abel Manta, alocada no Museu do Chiado (Portugal), data de 1927, e já apresenta uma mulher que joga sobre a mesa com altivez e segurança – elementos que até então poderiam ser considerados masculinos. Essa mulher retratada é Clementina Carneiro de Moura, sua esposa, que, diferentemente do que se poderia esperar da companheira burguesa de um artista de renome, não era uma figura exclusivamente doméstica, mas sim uma proeminência do modernismo português: Clementina foi pintora, além de professora.

Com essa possibilidade maior de circulação pelas ruas e pelos meios intelectuais, também mais frequentes passaram a ser as aparições artísticas dessas mulheres, que, em geral, já eram aquelas que consumiam a literatura e outras artes. O feminismo, como marca histórica, política e mesmo estética tem, portanto, direta implicação no aumento de nomes de mulheres poetas – mas estritamente ligado às brancas e ricas – no século XX.

Com o debate político ocasionado pelos vultosos conflitos do século XX, a mesa se torna cada vez mais individual. Na impossibilidade de hierarquização social no ambiente privado, cada família passa a ter a própria mesa adequada à quantidade de pessoas que compõem o seu núcleo. Os trabalhadores, já ajustados à condição de explorados como operários, recorrem à praticidade da “marmitta”, da comida previamente servida, muitas vezes apoiada sobre o colo e não sobre a mesa. Os talheres, se existem, são poucos e práticos – muito distantes da opulência dos enormes faqueiros de prata burgueses.

Todos esses marcos históricos, que permanecem nos séculos XX e XXI por meio de sintomas ou fórmulas, dão a ver tensões que há muito se delineavam: fora e dentro, público e privado, masculino e feminino, poder e submissão, individual e coletivo, prosa e poesia. Percebe-se, nesses diálogos polarizados, a existência de uma experiência dialética na concepção de mundo, sociedade e arte – o que, em outras palavras, promove a manutenção de ambiente propício para a criação poética moderna e contemporânea, notadamente marcada pelo estiramento entre polos extremos.

As divisões hierárquicas no contemporâneo passam a não ser mais delimitadas pelos lugares à mesa, mas pelo que o dinheiro é capaz de comprar para ser servido à mesa e mesmo se há a presença de uma mesa. A fome se torna, então, uma evidência global de exclusão da mesa do capital – onde a comida é farta e os convivas são poucos.

O lugar da filosofia, nestes tempos de hoje como nos tempos da história ou do mito, ainda é o banquete: agora equivale ao mundo. Imenso asilo de desnutrição onde agonizam sombras, no qual se destaca a mesa de raridade ou de abundância onde alguns obesos vomitam seus excessos. Sim, o festim dos deuses que baixaram à terra indica o sentido do termo mortal. (SERRES, 2001, p. 222).

Algumas décadas de modernização, automatização e acentuação da industrialização foram suficientes para acentuar as “novidades” sobre as formas de alimentação e as maneiras à mesa. A “americanização” do mundo na metade do século XX impõe novas formas de estar à mesa e de (não) conversar. O *fast food* e o “*time is money*” articulam a cultura de que comer é perda de tempo – portanto, é uma atividade feita sem atenção à nutrição, ao sabor e ao espaço.

Não há tempo para a conversa durante as refeições. Mais: a comida ou “estar à mesa” não são mais pensados como oportunidade da convivência – então a comida se torna mais enfadonha. O ideal, diante da era da técnica, é que se coma *enquanto* se trabalha. Quanto menos tempo à mesa, mais tempo a serviço do capital. Comer sozinho, rapidamente, é razão para fraturas severas em instituições sociais como as famílias, por exemplo. Onde não há demora, não há conversa, não há criação – não há sabor e nem saber.

A pasteurização do gosto encontra o cenário ideal pela negatividade: não há mesa de comida, há um espaço pequeno entre os objetos de trabalho para comer com as mãos – um sanduíche, um bocado de frango ou uma fatia de *pizza*. É preciso que a mesa seja esquecida para que esse “capitalismo alimentar” vigore. Não se alimentam mais as pessoas, mas as massas. Portanto, não é mais necessário o sabor, e sim um gosto comum, industrial. Sem o sabor, não se sabe. Disfarçar o gosto é mecanismo, portanto, de apagamento, não só das mesas, mas dos sujeitos, cada vez mais indivíduos indiscerníveis no coletivo de uma classe trabalhadora – com respingos na classe média. Sem o tempo, não há leitura, não há escrita, não há estudo, não há comida, não há pensamento. A fome funde os sentidos no sintoma da ausência da mesa. Sem a mesa, os sujeitos não se firmam como tais; não há mais a presença no espaço limiar entre a mesa e o mundo – o homem já não habita essa zona de transição, de sabor e de saber.

Os ricos ocidentais dos séculos XX e XXI, porém, especializam os seus hábitos cada vez mais em uma cultura gastronômica européia, atenta ao gosto que só o dinheiro é capaz de prover. O fantasma do poder então é sinônimo de ter uma mesa à qual se sentar, disposta com alimentos menos tóxicos só disponíveis a quem pode pagar caro.

Nas casas, cozinhas “americanas” dividem lugar com salas onde o centro é a parede, que sustenta uma televisão, “cada vez mais na “sala de estar”, o *living room*, e não mais conversando em volta de uma mesa, mas diante de uma tela” (ATTALI, 2021, p. 214). Essa tela, por sua verticalidade e autonomia, não é campo operatório, como as mesas, e não pressupõe desejo ou espaço de pensamento. A mesa perde espaço para os sofás e as bancadas. A atenção desviada e a mesa ausente impedem o saber, impedem de saborear, impedem de perceber, sobretudo entre os mais pobres, a quantidade imensa de veneno que substituí, aos poucos, o lugar da comida.

“Quando é que o mortal e o imortal, juntos na mesma mesa, esquecidos da balança, comerão, como se diz na França, *à l’œil?* Pagando tão pouco quanto o olhar alimentado de luz?” (SERRES, 2001, p. 222).

A mesa se mostra, nesse sentido, um suporte para a perene reordenação dos hábitos e das estruturas de poder. Pouco se sabe – em termos de fontes históricas bibliográficas – sobre aqueles que não se sentavam à mesa dos banquetes ou sobre aqueles cujos nomes não estampam a capa dos livros. Mas não é difícil constatar sua presença simultaneamente silenciosa e ensurdecadora: estão ali presentes – primeiro como sombras, depois como fantasmas e por fim como profecia – os que constroem as mesas, as que bordam as toalhas, os que cozinham as iguarias, os que as servem e os que retiram os restos. Os que guardam a mesa após seu uso e os que a remontam no dia seguinte. As que limpam a mesa, a escrivaninha, o escritório, as que esvaziam as lixeiras cheias de manuscritos dispensados. Sobre a mesa (e ao seu redor), a

disposição cotidianamente reordenada da alimentação e do pensamento conta com mais suporte do que os cavaletes ou os pés da mesa. O banquete ocidental, sagrado e profano, em nada deve a uma cena de contraste absoluto, em que o *pathos* do poder divide espaço (mas não protagonismo) com o fantasma da fome. À mesa, a fartura. Sob ela, o resto; e aqueles que de resto se alimentam.

2.2 A mesa não para de sobreviver; seria a mesa uma *Pathosformel*?

Há alguns indícios, a partir desse questionamento, que são instigantes para pensar sobre a hipótese de que a mesa, de uma forma ampla na cultura ocidental, seja uma fórmula de *pathos* – uma *Pathosformel*.

De início, pode-se pensar que a mesa é uma imagem, mas dificilmente, em se pensando em imagens pictóricas ou poéticas, a mesa é a imagem. Em geral, de forma intuitiva, pensa-se mais na mesa como *elemento* da imagem. Em outras palavras, mesmo em uma fotografia que focaliza a mesa, pode-se pensar que a mesa é um *elemento* daquela imagem. Isso porque a mesa, como objeto trivial, tem uma função básica de sustentação, o que a celebra, na maioria dos casos, como um móvel *a serviço* de algo. Não é raro também – e aqui se utilizam mais uma vez os exemplos pictóricos – ver a mesa como cenário para o destaque do que sustenta. A tradição da “natureza morta” é exemplar, nesse sentido.

Figura 41 – *A cesta de maçãs*, de Paul Cézanne (1893)



Fonte: <<https://tinyurl.com/bde9a9n6>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Entrever uma mesa como apoio do que se pretende retratar, portanto, talvez seja sua forma de aparição mais recorrente.

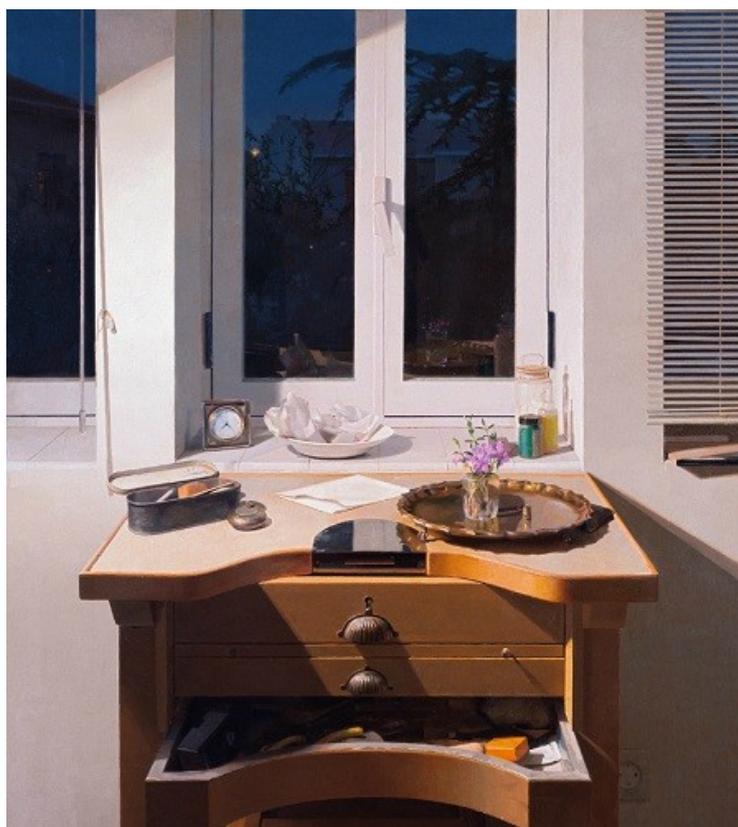
Há também as aparições em que a mesa é central, mas é justamente o vazio que a cerca que marca a ausência cheia de rastros do sujeito que habita a cena retratada. É o caso de algumas pinturas da espanhola Isabel Quintanilla:

Figura 42 – *O Telefone e Quarto de Costura*, de Isabel Quintanilla (1996 e 1974)



Fonte: <<https://tinyurl.com/mv5zc47y>>. Acesso em: 13 dez. 2022.

Figura 43 – *A Noite*, de Isabel Quintanilla (1995)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4bbtxs4u>>. Acesso em: 13 dez. 2022.

Mas mesmo a ausência, a mesa que falta, diz algo. Em *Le Déjeuner sur L'herbe* (Almoço na relva) (1862-1863), Édouard Manet pinta um piquenique sobre a relva em que os extremos são tocados: a mulher está nua e iluminada, os homens estão vestidos e sombrios. A linha de iluminação que a

atinge parte antes do centro da pintura – onde está uma figura feminina (porém vestida) que em muito lembra uma ninfa ou uma mênade – e termina (ou começa) na natureza morta (frutas e pães sobre um tecido amarrotado) no canto esquerdo. Essa pincelada extrema de luz só não é mais pujante que o olhar da figura feminina principal, que encara visualmente o pintor, a tela, a imagem, o espectador. A imagem olha. A mesa ausente cala, nesse sentido, porque não cabe. Se ali estivesse, não haveria o ponto luminoso da comida deixada de lado, tampouco apareceria a ninfa que se lava no centro da tela. A mesa não cabe no ambiente natural pretendido. Mais: se estivesse em uma mesa, dificilmente a mulher central poderia encarar a pintura sem dar as costas à própria mesa, ou aos convivas. A mesa então é calada para que a mulher possa olhar.

Figura 44 – *Le Déjeuner sur L'herbe*, de Édouard Manet (1862-1863)



Fonte: <<https://tinyurl.com/3mbuxs5k>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

O imenso “Almoço na relva”, dessa vez de Claude Monet, foi iniciado na primavera de 1865 e pretendia ser uma homenagem a Manet, cuja pintura tinha sofrido, pela explícita nudez, nas mãos da crítica e do público, quando foi exibida, em 1863, no *Salon des Refusés*. A pintura de Monet, fragmentada após ter supostamente mofado em um porão em que o artista a deixou, contém, por sua vez, personagens vestidos, mas a ausência da mesa permanece, sendo a refeição praticada, também, em um piquenique.

Figura 45 – *Le Déjeuner sur L'herbe*, de Claude Monet (1865-1866)



Fonte: <<https://tinyurl.com/3tssemrk>>. Acesso em: 18 mai. 2023.

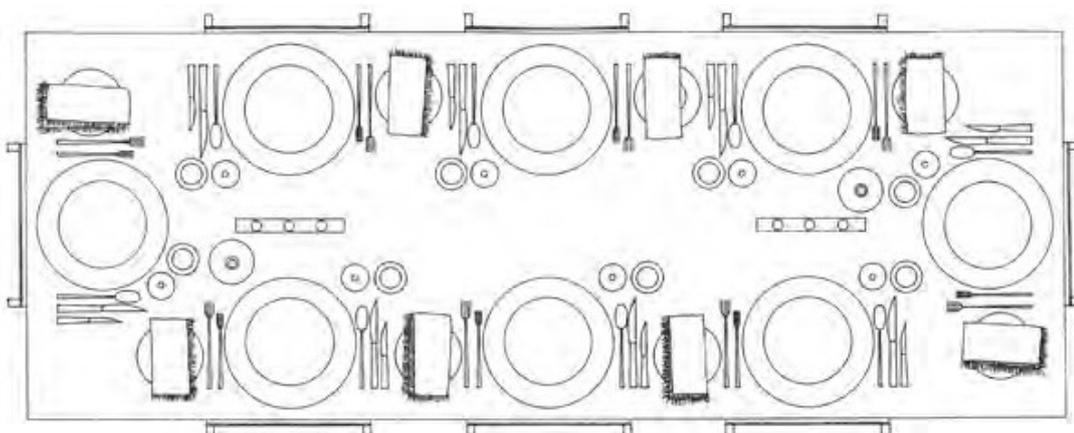
Pela sua ausência se verifica que a mesa, que não é só imagem, tampouco é somente elemento de imagens. E isso se dá porque a mesa tem a capacidade de provocar, em quem a vê – ou a lê –, um *pathos*.

A mesa não é só a mesa, mas o espaço fundamental que media corpos humanos, que proporciona os rituais alimentares, que sustenta leituras, escritas e reflexões. Em todas essas funções, a mesa é fantasmática: está no centro, mas é um centro vazio (literalmente, no caso das pinturas de Manet e de Monet). O que determina a mesa são suas bordas, sejam elas limítrofes em relação a quem senta em seu redor, sejam seus tampos, que interrompem o trânsito entre chão e teto, entre terra e céu. No caso do almoço sobre a relva, não há bordas: o espaço intermediário entre os corpos é de ordem metafísica.

Esse espaço vazio é simbólico, porque a mesa tem a sua materialidade bem sólida. Mas o que a preenche é da ordem do cotidiano, da necessidade diária, de conteúdo passageiro. Por essa razão, quando se fala da mesa, fala-se sempre de outra coisa.

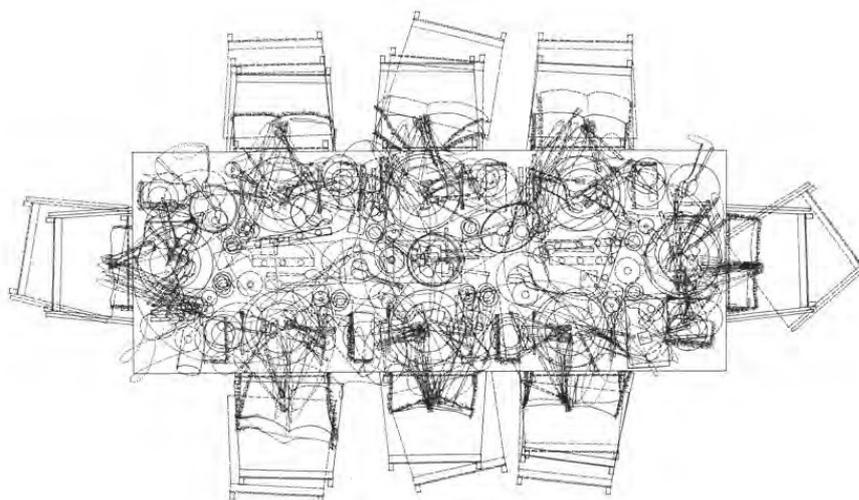
A arquiteta britânica Sarah Wigglesworth (1957) parece ter assimilado essa inquietação fantasmagórica ao registrar, em uma série de três croquis publicados na revista *On Office – architecture & design at work* (ALOBAYDI, 2019), as fases de utilização de uma mesa de jantar com alguns comensais, que não aparecem nos desenhos, mas que deixam marcas indeléveis:

Figura 46 – A mesa de Sarah Wigglesworth (antes do jantar) (2019)



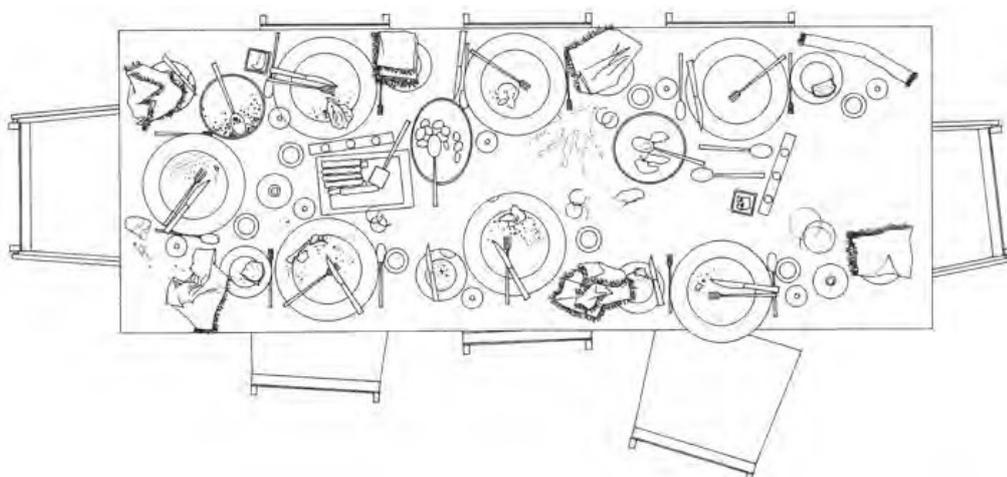
Fonte: <<https://tinyurl.com/yc2hn8dj>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

Figura 47 – A mesa de Sarah Wigglesworth (durante o jantar) (2019)



Fonte: <<https://tinyurl.com/yc2hn8dj>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

Figura 48 – A mesa de Sarah Wigglesworth (depois do jantar) (2019)



Fonte: <<https://tinyurl.com/yc2hn8dj>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

O trabalho de Sarah Wigglesworth mostra a fantasmagoria do gesto humano; a reminiscência da fórmula de *pathos* do movimento *na mesa*. Esse trabalho serve como representação imagética da ideia de que as *Pathosformeln* resistem como rastros, fantasmas na mesa. A mesa deambula então, em um movimento pendular, entre uma fórmula e um repositório de imagens carregadas de *pathos*.

A mesa após o jantar, desenhada por Wigglesworth, deixa um recado: a mesa é um lugar de atividade e de impermanência. A comida acaba, os comensais se vão, a ordem se desfaz. O que sobra, após o caos, é a mesa em si. E só.

Esse viés fantasmático da mesa – tal objeto que, paradoxalmente, tem tanto peso – é o que a indica, possivelmente, como uma fórmula de *pathos*. A partir de sua presença, afetos primitivos são retomados em forma de sintomas: fome, desejo, poder, hierarquia, pensamento, criação. A mesa é uma fórmula que carrega sobrevivências, fósseis indiscerníveis da experiência cultural humana – e que, portanto, estão arroladas no inconsciente coletivo. A mesa se torna, ela própria, fóssil, relato, rastro.

Essas aparições da mesa levitam individualmente como estrelas em uma constelação (BENJAMIN, 2013), alinhavadas por um fio invisível. Elas compõem, nessa constelação de afetos causados pela sua presença, cada uma com suas particularidades, uma ideia do que a mesa representa no imaginário humano: é uma fórmula que causa a experiência sintomal do *pathos*. É evidente, a partir da recolha argumentativa empreendida, que a mesa comporta gestos humanos animados pelo *pathos*. Mas a mesa, em si, é uma fórmula de *pathos* à luz do que Aby Warburg compreendeu como tal? É o que se pretende investigar no atlas que se segue.

ATLAS

Quando Zeus venceu a guerra contra os titãs – os ditos agentes do caos – e os alojou no Tártaro, um desses colossais inimigos do Olimpo recebeu uma punição tão peculiar que o afastou de seus irmãos geográfica e simbolicamente. Tratava-se de Atlas, aquele a quem recaiu o peso do mundo⁶⁴. A condenação de Atlas – infinita porque incalculável e incalculável porque infinita – foi também o que o conduziu à sua própria identidade. Atlas é uma figura mitológica de um condenado, portanto. Mas não só: Atlas tornou-se, em seu destino trágico, sinônimo de sustentação.

O mito que se criou em torno de sua figura foi responsável por nomear vários elementos da ciência e da cultura ocidentais. Na cartografia, atlas é um conjunto de mapas – o que, por extensão, abarca volumes de imagens explicativas de inúmeras áreas do conhecimento. Um atlas, para o método de Aby Warburg, será a mesa onde se rearranjarão perenemente elementos visuais em dispersão, e cuja possibilidade de movimento afastará esse gênero metodológico de outros como o arquivo (e suas caixas, pilhas e gavetas), ou o dicionário (em sua ordem imóvel com elementos restritos). Na geografia física, o Oceano Atlântico é assim chamado em razão da crença de que esse é o mar que banha a localização do titã, seu senhor – mesma razão pela qual a cordilheira no norte africano se chama também Atlas. Algumas tradições relatam que essas montanhas seriam a metamorfose do titã que outrora segurava o céu, o que explicaria a altura descomunal da estrutura. Na *Teogonia*, de Hesíodo, Atlas, “de violento ânimo” (HESÍODO, 1995, p. 103), apoiaria o mundo sobre a cabeça, com a ajuda das mãos, no limite oeste da terra que encontra o jardim das Hespérides, mais ocidental.

Atlas sustém o amplo céu sob cruel coerção
nos confins da Terra ante as Hespérides cantoras,
de pé, com a cabeça e infatigáveis braços:
este destino o sábio Zeus atribuiu-lhe.
(Ibidem, p. 104).

Ainda de acordo com a narrativa mitológica, durante um dos doze trabalhos de Hércules⁶⁵, Atlas teria tido a chance de interromper a eternidade ao se livrar do castigo perpétuo. Atlas teve nas mãos a possibilidade de contar o infinito. Isso porque Hércules, inábil na missão de colher

⁶⁴ Na mitologia grega, de onde advém a narrativa sobre Atlas, parece não haver uma distinção clara entre céu e terra, o que explica as duas formas como as imagens do titã aparecem, ora segurando o céu, ora segurando o globo terrestre. Nesse caso, nessa falta de distinção, o peso de Atlas parece ser toda a ideia grega de mundo. É, também, uma referência ao peso do saber – que, no singular caso do titã, tem aparência de *fatum*, de destino. Em suma, “mundo” e “sofrimento” se igualam na medida do peso insuportável.

⁶⁵ Hércules é o nome em latim dado pelos romanos ao semideus grego Héraclès. Essa versão latina é a mais consagrada para se referir ao personagem mítico. Os doze trabalhos que se impuseram sobre Hércules, ardil de Hera, foram-lhe apresentados pelo Oráculo de Delfos, e supostamente seriam uma forma de penitência para recuperar a sua honra após ter assassinado a esposa Mégara e três filhos durante um acesso de raiva. Essa narrativa não está condensada em uma só obra, mas foi reunida a partir de fontes diferentes (RUCK e STAPLES, 1994). Um dos doze trabalhos envolveu diretamente Atlas.

pomos de ouro no jardim das Hespérides, teria segurado momentaneamente o mundo para que Atlas os colhesse para si. O titã, contudo, enganado por Hércules, volta a segurar o mundo no que deveria ser um intervalo provisório para que o semideus guardasse os frutos. Atlas então volta ao seu posto eterno e Hércules desaparece. O infinito se impõe.

Na *Odisseia*, no entanto, Homero fornece uma versão em que, após ser enganado, Atlas (chamado Atlante) teria recebido de Hércules alguns pilares onde repousar o mundo, livrando-se do peso, mas comprometendo-se com a atenção, ao se tornar perpetuamente o guardião daquela passagem.

(...) Atlante, o de espírito mau, que os arcanos conhece todos do mar, e que duas colunas muito altas defende, sozinho, as quais entre a terra e o alto céu se levantam. (HOMERO, 2001, p. 29).

Nessa versão, Atlante teria, com as “Colunas de Hércules”, substituído o infinito da força pelo infinito do olhar: a vigilância como prosseguimento de uma herança indelével do castigo da responsabilidade – peso infinito.

Essa entrada emoldurada pelas Colunas seria a do Reino de Atlântida – cidade-mistério primeiramente referenciada por Platão em um de seus últimos diálogos (*Crítias*, 2011) – cujo primeiro rei fora justamente Atlas.

Primeiro que tudo, recordemos o principal: passaram nove mil anos desde a referida guerra entre os que habitavam além das Colunas de Hércules e todos aqueles que estavam para aquém; convém agora que discorramos sobre ela em pormenor. De um lado, segundo se diz, estava a nossa cidade que comandou e travou a guerra até ao fim, enquanto que do outro estavam os reis da Ilha da Atlântida, ilha essa que, como dissemos há pouco, era maior do que a Líbia e a Ásia juntas. Mas, actualmente, por estar submersa graças aos tremores de terra, constitui um obstáculo de lama intransitável para aqueles que querem navegar dali para o alto-mar, de tal forma que nunca mais pode ser ultrapassado. (PLATÃO, 2011, p. 220).

Essa passagem física corresponde ao que se conhece geograficamente como o Estreito de Gibraltar, a menor distância entre a Europa e a África, ligando o Oceano Atlântico e o Mar Mediterrâneo.

Figura 49 – Mapa – Estreito de Gibraltar, Cordilheira de Atlas e Oceano Atlântico



Fonte: <<https://tinyurl.com/33z4dpx>> (grifos feitos para a pesquisa). Acesso em: 12 jul. 2023.

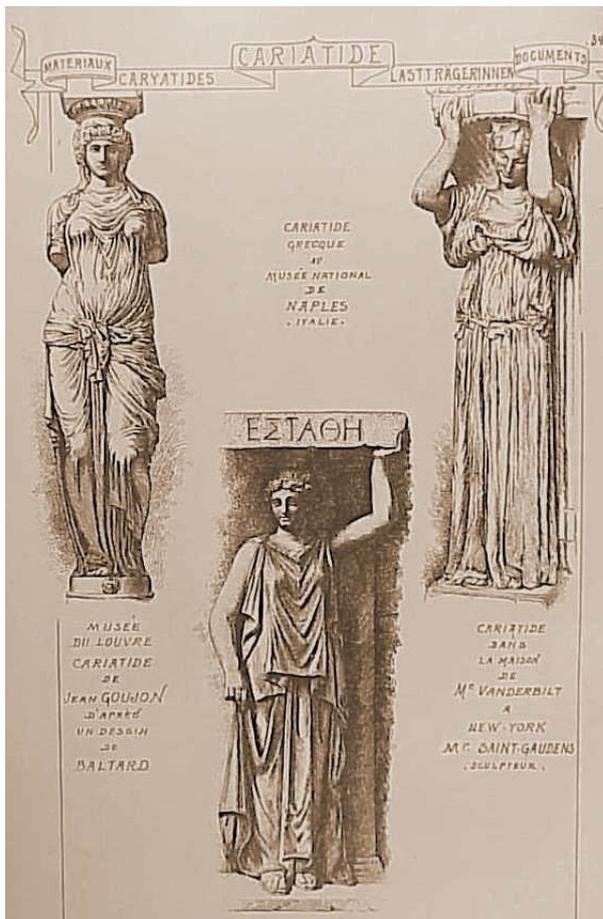
Atlantes são também as figuras masculinas (que correspondem, nas versões femininas, às Cariátides) que servem de estruturas físicas de sustentação, colunas esculpidas de uso da arquitetura.

Figura 50 – Porta ocidental de Sainte-Marie d’Oloron – França, primeiro terço do século XII e Atlante no Tribunal de Wooster – Condado de Wayne



Fonte: <<https://tinyurl.com/mr335ev3>> e <<https://tinyurl.com/yc8akp5>>.. Acesso em: 23 jun. 2022.

Figura 51 – Esquema arquitetônico de uma Cariátide – Escola de Arquitetura da Universidade de Navarra



Fonte: <<https://tinyurl.com/3nxnv8zw>>. Acesso em: 23 jun. 2022.

Figura 14 – Atlante da Pinacoteca de São Paulo, de autoria de Ruffo Fanucchi; réplica em gesso dos Atlantes em arenito do Theatro Municipal de São Paulo



Fonte: <<https://tinyurl.com/4d9renbk>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

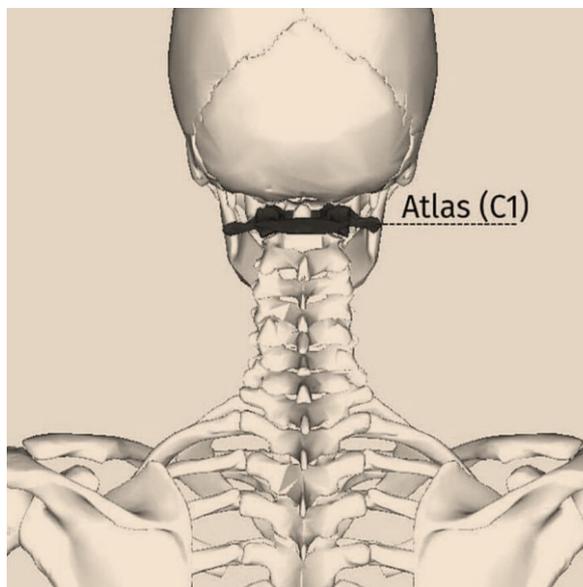
Figura 15 – Atlantes de la rue de Crimée – Paris



Fonte: <<https://tinyurl.com/29kd28wb>>. Acesso em: 23 jun. 2022.

Mas o mito de Atlas não fundou apenas vocabulário geográfico, metodológico ou arquitetônico. Na anatomia humana, a primeira vértebra cervical (C1) é também chamada pelo nome do titã.

Figura 52 – Vértebra C1, chamada Atlas



Fonte: <<https://tinyurl.com/tyf5t5xx>>. Acesso em: 23 jun. 2022.

O batismo da vértebra mais alta é mais um dígito no peso da tradição atlântica na cultura ocidental. Ou seja, na narrativa corporal, Atlas sustenta a cabeça humana, associação que pode ser sugerida a partir do conceito grego de mundo: indissociação entre céu, terra, pensamento – todos sinônimos desse mundo. Assim, o corpo que pensa é o corpo que sustém, com Atlas, o peso da cabeça – um mundo.



A figura de Atlas propicia diversas interpretações e ainda fornece repertório alegórico para se pensar questões outras. Por exemplo: Atlas, o titã, segurava o mundo a partir de dois poderes: força e equilíbrio. Com a vértebra – esse encontro, no pescoço, entre a cabeça e as costas – exercia força equivalente ao peso do mundo. Mas eram também as mãos que garantiam a eficiência dessa força. Isso porque – como melhor explicou a física newtoniana⁶⁶ – a direção da força também determina a sua intensidade. Em outras palavras: Atlas não teria a resistência necessária para carregar o peso infinito se tivesse que fazer uma força maior que a força normal – ou a reação à compressão – de um peso infinito. Afinal, nada pode haver de maior que o infinito: a metade de infinito é infinita e o seu dobro, também. Portanto, pode-se pensar na categoria

⁶⁶ A conhecida “Segunda Lei de Newton” versa sobre o “Princípio Fundamental da Dinâmica”. Em outras palavras, é a lei física que aborda a superposição de forças. Nessa perspectiva, Newton salienta que a direção e o sentido em que uma força é feita determinam sua intensidade; isso porque a força é uma grandeza vetorial.



“eficiência”, o que amplia a imagem de Atlas como uma figura de força, de sustentação e mesmo de resiliência para uma figura de força & de equilíbrio. Uma força inteligente.

O *Atlas Farnêsse*, escultura romana datada do século II d. C. (que retoma a grega do século II a. C.), talvez seja, imagetivamente, a versão definitiva, para a cultura, do titã Atlas. Em seus dois metros de altura, a escultura apresenta toda a elaboração do mito: do mundo/do céu pesado aos joelhos dobrados à iminência do desmoronamento. Ali está todo o *pathos* do Atlas, o seu sofrimento, a sua condição, a sua sabedoria. Ali está a expressão humana do suporte.

Figura 53 – *Atlas Farnêsse*, hoje no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles



Fonte: <<https://tinyurl.com/ms25az4k>>. Acesso em: 23 jun.2022.

Dessa apresentação talvez se faça mais claro o empreendimento artístico-intelectual de Aby Warburg, o atlas *Mnemosyne*. Isso porque, além de ser uma cartografia de imagens (como sugere o nome original *Bilderatlas Mnemosyne*) que evoca memória e arte, a produção colossal de Warburg se trata também de um gesto de inteligência de direção diante do catastrófico – e infinito – peso da tradição, do passado, do que o precede. Ou, em outras palavras, Warburg, em seu atlas, à guisa de Atlas, soube como sustentar o mundo. No seu caso, um mundo de imagens; um mundo imaginado.

Figura 54 – Prancha 2 do atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg

Fonte: <<https://tinyurl.com/37wrebk4>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

Tal êxito, cumpre-se ressaltar ainda utilizando o mito de Atlas, deu-se em função de o titã ter, além das costas, mãos. As mãos exercem o papel do tato sensível, são órgãos pensantes⁶⁷. Por essa razão, são condutoras do desejo, do intelecto, do labor, da alimentação. As mãos de Atlas conduziram a força para reagir ao peso do mundo. As mãos de Warburg conduziram uma ordenação peculiar para tratar do peso das imagens.

Sob o peso do mundo, Atlas encurvou-se para evitar o iminente desmoronamento. Nessa posição em que encarna o limiar entre a postura ereta e o desabamento, Atlas se mantém infinitamente. Ali está o *pathos* da imobilização continuada. É necessária muita força – e, portanto, um movimento vetorial – para que o mundo permaneça onde está. A imagem servida pelo *Atlas Farnèse* é a perfeita apresentação do paradoxo de Atlas, portanto: há, na escultura, uma iminência em um porvir eterno; o que, na obra, salta aos olhos pelos requintados contornos no mármore. Por essa percepção, é notório que o *pathos* de Atlas não se relaciona apenas com a força, mas com a repetição, a direção e a inteligência dessa força. Em Atlas, está a eternização inconsciente do combate, da luta que será para sempre empreendida pelo titã que, sem conhecer o telos do

⁶⁷ Como realça Gonçalo M. Tavares no seu *Atlas* (2021, p. 423-424) acerca de Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu corpo* (1978), toda a pele do corpo tem tato, mas há diversas formas de tato. Uma delas é o tato ativo, o tato que fala. O tato da mão seria, portanto, ativo, pensante, desejoso – ao contrário do tato das costas e da barriga, por exemplo.

infinito, não sabe se aguentará até o fim, mas sabe que assim o necessita fazer: é, portanto, um saber trágico.

O saber trágico é também a condição do atlas empreendido por Warburg: não há finitude de imagens, não há pranchas suficientes que as organizem ou as contenham. E é por essa razão que as pranchas warburgianas guardam correlação com as mesas – e seu potencial de rearrumação.

O que mais, no mundo da cultura, poderia se aproximar do esforço atlante, do gesto inteligente de suportar o insuportável, que não uma mesa, com sua prancha e seus pés elevados?

As mesas, em suas formas diversas, têm uma vocação para o infinito da repetição do gesto. A mesa se monta e se desmonta na medida em que é um campo destinado ao gestual humano. Por isso – e também por terem a imagem do titã Atlas como ponto original em comum – é que a mesa e o atlas se irmanam. O atlas, como a mesa, não sustenta aquilo que tem premissa única e destino final; ambos, antes, estão destinados à reordenação do desejo, do uso, da necessidade, da possibilidade, da fome. Talvez por essa razão, o atlas *Mnemosyne* se afaste do acabamento letal de uma obra terminada; uma mesa não se pendura na parede como um quadro – ela deve ser *usada*, ela é uma oficina.

O gesto fundamental de *sustentar* é, nesse sentido, oferecer espaço para a operação das mãos humanas. Os poetas, autores do *corpus* do atlas de uma investigação que se apresenta a partir desse gesto de espanto diante da inteligência das mãos, conduzem as palavras pelas próprias, e eficientes, mãos. É este o seu combate. E essas mãos repousam também sobre a mesa. A mesa está onde a mão ativa está, sob ela. Há contiguidade entre os gestos do artista, do poeta sonhador, que sustenta o mundo das imagens e a mesa, o objeto por excelência do suporte.

A mesa é como Atlas: tem força, sustenta, coordena. Eleva o pensamento. A mesa é como Warburg: conecta, enseja, lembra. Organiza imagens. E é por isso que a mesa – o móvel por excelência de sustentação – torna-se, nessa investigação, o peso a ser carregado com força e equilíbrio. Porque a mesa é a mesa do poeta, peso infinito, alegoria do incalculável. Porque na mesa eclodem os tempos que cruzam o céu do presente. E também porque na mesa faz-se a memória que entrelaça a palavra e o alimento; o verbo e o corpo.

3. Mesa, “cena de escrita”

Mesa

*No final das palavras há o silêncio.
Pode estender-se o braço até ao fim.
(Fiama Hasse Pais Brandão)*

À mesa, escrever e comer são atos aproximados: a mesa se estabelece como ambiente privilegiado de sabor e saber. Há, na disposição dos itens nessa mesa pluripotente, espaço para a ação das mãos: assim dá-se o *gesto*. É na investigação do gestual humano à mesa que se interroga a ação *na* mesa e também a ação *da* mesa. É, portanto, uma reflexão sobre um *campo operatório* que opera por si só e onde operam também as mãos. O trabalho de oficina da poesia, essa escrita dos dias que subverte o trivial da linguagem, dá-se também sobre a mesa. É um trabalho *sobre* a mesa.

O campo operatório em que se cria o poema é muitas vezes pouco especializado, seja porque divide espaço com os afazeres do cotidiano – contas, notas, estudos, burocracia –, seja porque se apropria do suporte para refeições, deixando entrever, no papel, uma mancha de gordura, um resto de farelos ou uma gota de bebida. Esses são rastros de mãos humanas que, por meio de seus gestos, reeditam fórmulas carregadas daquilo que se entende como *pathos* a partir de Aby Warburg. Há, na mesa, nesse sentido, campo para que se apresentem as imagens pesadas de *pathos*, em sua *Nachleben* – é a vida póstuma de imagens gestuais que nunca morreram; a sua sobrevida.

A apresentação de tais imagens redivivas pelos gestos, no entanto, transita entre a inapreensibilidade do cotidiano e a notável exposição da arte. No caso da poesia, o gesto humano à mesa se esgarça entre os dois polos da criação poética: entre o gesto imaginativo do poeta e a escrita do poema. Em outras palavras, é na materialidade do poema que se verifica o espesso da vida ordinária de quem escreve e o agudo do momento da escrita, como em um ponto de extrema tensão que eclode como imagem. Essa tensão está em *Zwischenraum*, no campo *entre* os polos dionisíaco e apolíneo. O poema, assim, é o vestígio da explosão do *continuum* do tempo.

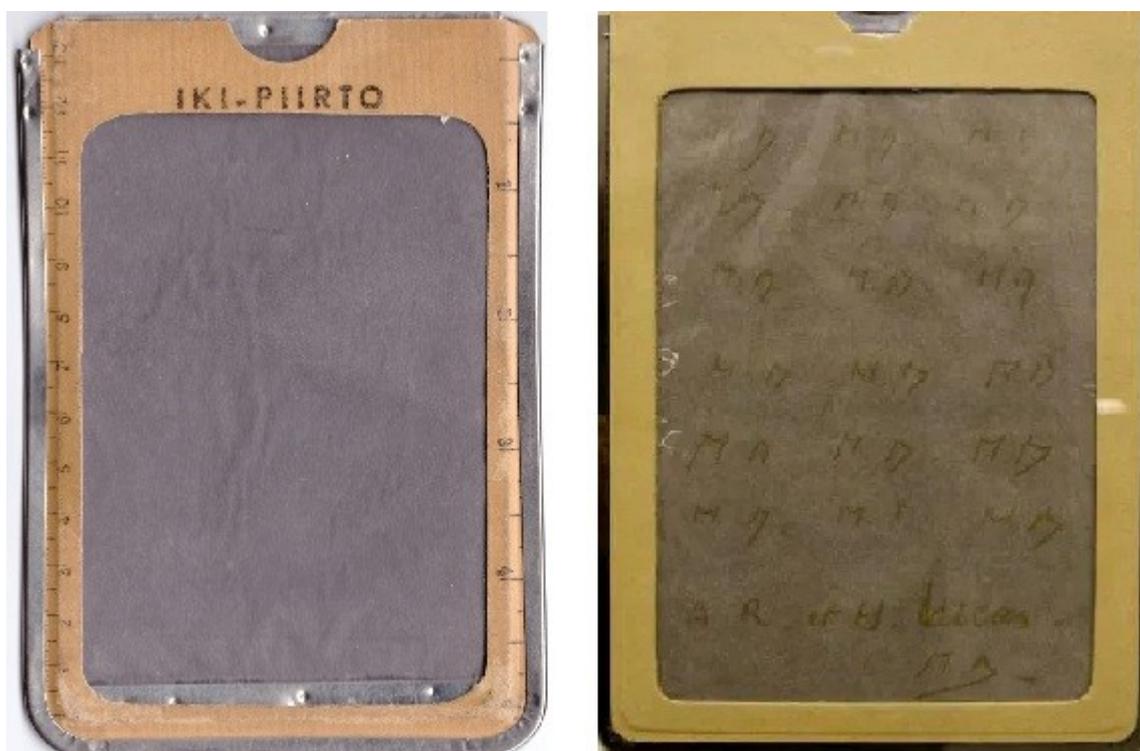
Assim, é do movimento que se trata. Nesse caso poético, não da movimentação do corpo da ninfa, mas de um movimento provocado pelo transporte (no tempo, no espaço, nas formas de expressão e, mais especificamente, nas palavras que compõem os poemas) do *pathos* que se encarna nas imagens. O que escapa ao recalque do inconsciente – ou na analogia aqui proposta, à passagem do tempo histórico – nada mais é que o sintoma.

A mesa que abriga essa operação sintomática é uma *cena de escrita*, em que se entrecruzam as informações sobre *quem* escreve e *onde* escreve. A própria utilização da expressão *cena de escrita* está intimamente ligada aos estudos do inconsciente, essa fortuna da psicanálise. A “cena de escritura” – trabalhada por Freud (2018) e esmiuçada, a partir deste, por Derrida (2014) – evoca a ideia de que o inconsciente (em sua principal manifestação: o sonho) se apresenta mais como uma cena do que como um quadro. Isto é: uma espécie de palco para agirem os signos não-fonéticos do

inconsciente. Tais significantes se comparariam a pinturas ou a esculturas (DERRIDA, 2014, p. 319) coabitantes de um espaço em que a cadeia fixa e definitiva da fala não tem vez. A palavra, no sonho, é, para Freud, subordinada à imagem – mas não suprimida por ela. Isso porque a palavra se combina a outros elementos de modo a compor a cena “picto-hieroglífica” e não a narrá-la. Toda essa cena pensada por Freud – não só em *A interpretação dos sonhos* (*Die Traumdeutung*), de 1900, mas desde o *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, até o artigo “Nota sobre o bloco mágico”, de 1925 – é fundadora de uma hipótese teórica para pensar o inconsciente e sua escritura. “A superfície sobre a qual essa nota é preservada, a caderneta ou folha de papel, é como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico que, sob outros aspectos, levo invisível dentro de mim” (FREUD, 2006, p.255).

Quando Freud descreve o bloco mágico, em 1925, ele o faz buscando, nesse brinquedo, uma analogia capaz de explicar como o que se escreve no inconsciente é, simultaneamente, substituído – como no gesto de “limpar” o bloco (uma espécie de lousa) – e registrado – pois, mesmo após a “limpeza”, resta um vestígio.

Figura 55 – Exemplos do bloco mágico, descrito por Freud

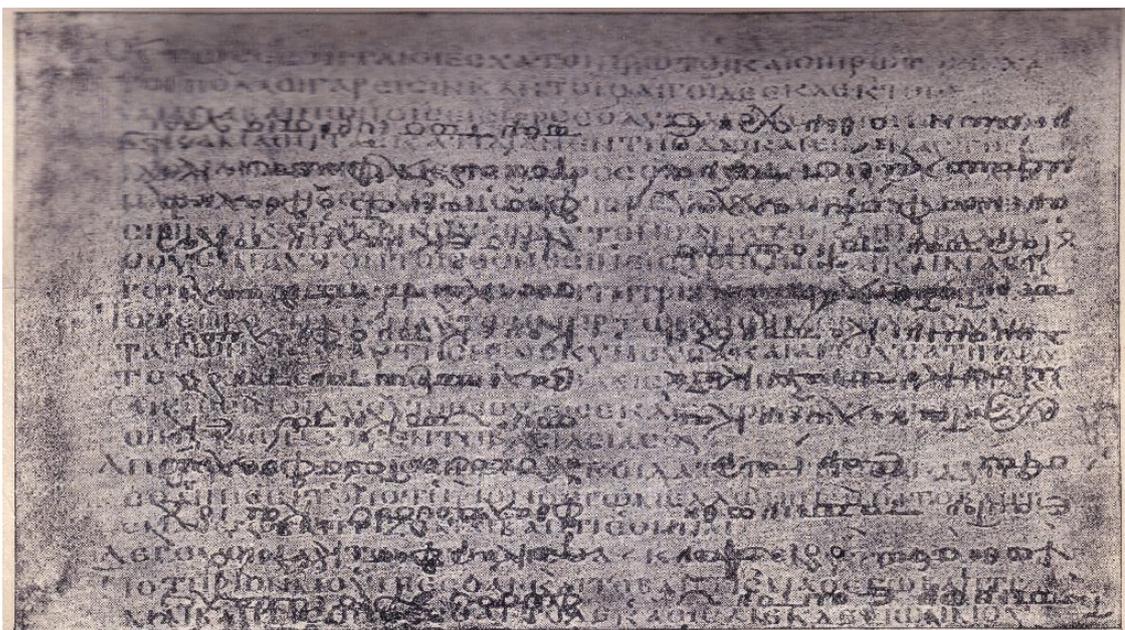


Fonte: <<https://tinyurl.com/2e434hb5>> e <<https://tinyurl.com/pbrxpduh>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

Diferentemente do papel (de escrita perene, mas de estrutura frágil) ou da ardósia (de estrutura sólida, mas de tamanho limitado), a tal lousa de brinquedo aliaria as duas qualidades mais importantes de uma superfície de escrita: durabilidade e renovação. Esse bloco mágico

funcionaria, nesse sentido, como um palimpsesto, espécie de pergaminho ou papiro comum na Idade Média, que era raspado a fim de renovar a sua superfície para a reescrita. Assim como o bloco mencionado por Freud, no entanto, a renovação do palimpsesto não era total, deixando vestígios do que fora escrito na superfície do que ainda se escreveria⁶⁸.

Figura 56 – O *Codex Ephraemi Rescriptus*, Biblioteca Nacional da França, exemplo de palimpsesto (cerca de 450 d.C.)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2ynv2t6w>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

Esse seria também o funcionamento do inconsciente, segundo a psicanálise de Freud: escrita sobre superfície sulcada por vestígios.

Dessa reflexão, pode-se aproveitar, para compreender a mesa, a alegoria do “bloco mágico”. Se na mesa há algo de perene, é a sua fixidez que sustenta a escrita. No entanto, como superfície, ela, como o bloco mágico, oferece novas “páginas” sempre prontas a serem preenchidas, não por palavras em cadeia estanque, mas por signos que compõem imagens. Essa posição da mesa é aproveitada não como cena de escritura – pois não se trata estritamente de um ambiente onírico ou do inconsciente –, mas como cena de escrita, em que a “voz é cercada” (DERRIDA, 2014, p. 320) por outros elementos prontos a compor uma cenografia⁶⁹. Assim se estabelece que estar à mesa para compor um poema é estar em cena.

⁶⁸ Michel Schneider reflete sobre o conceito de plágio intelectual e sua articulação à ideia de roubo, em obra intitulada justamente *Ladrões de Palavras* (1990). A essa discussão se introduz a imagem do palimpsesto para pensar que todo texto é escrito sobre uma superfície que outrora servira de base para outros textos. Nela, há, como no palimpsesto, vestígios, rastros e marcas indelévels.

⁶⁹ Jacques Derrida, ao escrever sobre Antonin Artaud, reflete sobre o entrelaçamento entre a escritura teatral e a escritura originária do inconsciente, “talvez aquilo de que Freud fala em *Notiz über den Wunderblock*” (DERRIDA,

Segundo Martelo (2010), a cena de escrita, expressão derivada dos estudos sobre a cena de escritura de Freud e Derrida, não é inocente. O lugar onde se escreve diz algo que, entremeadado ao corpo do poema, não pode ser apagado. Ou, em outras palavras, a mesa onde se escreve diz muito sobre o que se escreve e sobre quem escreve. Se o poema é doméstico ou foi escrito na rua, importa saber: a cena de escrita de um poema é uma das formas de reflexão sobre esse próprio poema – ou sobre as escolhas éticas e estéticas de seu poeta. Essa dimensão reflexiva estabelece um diálogo com as possíveis marcas metalinguísticas de um exercício poético.

São muitas as representações do acto de escrita na poesia portuguesa moderna e contemporânea. Ora associadas a espaços privados e fechados, como a casa ou o quarto, ora situadas em espaços abertos e públicos, como o café, a taberna ou mesmo a rua, ora diurnas, ora nocturnas, as cenas de escrita nunca são inocentes. Muito pelo contrário, elas indiciam sempre uma poética e também uma ética da escrita. Com efeito, a questão de *onde* e *como* se escreve não é inócua nem destituída de sentido, sobretudo quando o acto de escrita é tematizado num poema. (MARTELO, 2010, p. 323).

À semelhança da cena de escritura do inconsciente descrita por Freud, em que os signos escapantes – os sintomas – são munidos de uma significação intraduzível, também na cena de escrita poética, trabalhada por Martelo, há elementos que “retornam” do recalque da palavra para compor a cena que – com as palavras, mas não exclusivamente por meio delas – delinea-se sobre a mesa. Esses elementos, a que se pode chamar também de sintomas, compõem esse produto artístico, o poema.

A fórmula de *pathos* é o que tem a vocação da sobrevivência, aquilo que se encarna em formas variadas para expressar, por meio da potência efetiva, a potência afetiva. Essa sobrevivência, *Nachleben*, não advém da atitude consciente, mas do gestual que é sedimentado no palimpsesto do inconsciente. Os gestos resultantes desse processo escapam repetidamente como fórmulas, e estão na memória coletiva, apresentando sua *vida póstuma*, como ensina Warburg. Por isso, pode-se pensar que (se for uma fórmula de *pathos*, como se investiga) a forma da mesa no poema – bem com a cena de escrita que ela compõe – é da ordem do inconsciente, do traço sintomal que há na pena do poeta.

O poema, por óbvio, apenas passa a existir quando é escrito. No entanto, há uma marca em sua feitura que é a autoria, o tempo e o espaço, dêiticos que alimentam, se não o conteúdo e a forma, o *pathos* que irrompe, que sobrevive, nesse poema. De certa forma, ao ser escrito em determinadas condições, o poema também passa a criar as condições que ficarão incrustadas, ainda que não na pele, na carne do poema:

1995, p. 143), ressaltando-a como a escritura que se apaga mas se retém a si própria. A rememoração de Derrida ao tratar do teatro é índice da proximidade entre os eventos da escrita e da encenação.

(...) a partir do momento em que o poema é escrito, e ele não existe antes disso, e se torna susceptível de leitura, o que conta já é uma disposição universal, a capacidade de cada um para fazer jogar imaginação e entendimento, jogo de que o poema fica para sempre suspenso. Isto não nega em nada, pelo contrário, que seja importante que o poema tenha sido escrito por alguém e só tivesse podido ser escrito por alguém naquele lugar (e naquele tempo): ele é uma *consequência do lugar*, mas é também, ao mesmo tempo, *causa* do lugar que ele é. (LOPES, 2012, p. 51).

Assim como escreve Silvina Rodrigues Lopes, é *importante* que haja essas marcas na escrita do poema. Isso porque, como sintomas, essas marcas estão no poema, ainda que sub-repticiamente.

Os sintomas estão carregados de uma potência e são aquilo que cai, e não o que se mantém intacto em uma estrutura equilibrada e pronta, já advertia Didi-Huberman (2013a) acerca de Freud. Os sintomas são pontas soltas, são sulcos, são manchas que aparecem na falha do recalque; estão carregados de *pathos* porque nessa carga emocional há algo de resistente à tentativa de apagamento: o *pathos* é o rastro que resta como vinco no bloco mágico, mesmo quando limpo.

Quando o *pathos* se manifesta no gestual humano em um tempo psíquico que rompe a cadeia temporal que se pretendia linear, é aí que sobrevive o gesto psíquico – é aí que está a leitura proposta por Aby Warburg sobre as *Pathosformeln* e sobre a *Nachleben*. Nesse sentido, quando a cena de escrita é invadida por fórmulas de *pathos*, a mesa atua como superfície de inscrição desses sintomas. Afinal, é necessária uma superfície que recolha o que cai. A partir disso, é à mesa que se reformulam os restos como elementos de uma criação por acontecer. Nos poemas, a mesa então é a possibilidade (à semelhança do bloco mágico de Freud) de se reescreverem (de novo e sempre) as impressões: é a potência da expressão.

Essa expressão, no contexto da poesia portuguesa moderna e contemporânea (*corpus* que se analisará a seguir), dá-se frequentemente em representações do ato de escrita. O efeito metalinguístico causado pelo gesto de a obra tematizar a si própria é uma expressão metarreflexiva da poesia de “tradição moderna” (MARTELO, 2010, p. 323). Não é gratuita também a associação com o conceito de cena de escrita – para além do que Freud serve como analogia, como já antecipado por Derrida, ao tratar do teatro sob o signo da escritura. Há, na própria palavra *cenografia* essa indicação: a grafia da cena.

Quando um poema se transforma em cena de escrita, tem algo de cenografia, de uma *ceno-grafia*. Quando um poema se transforma em cena de escrita, o que nos é dado ver é sempre a poética que lhe está subjacente, numa situação que lhe dá corpo, espessura e concreção (...) (Ibidem, p. 323).

Assim sendo, o *contexto* de escrita se alia às imagens e aos significantes para compor essa cena que se apresenta na escrita dos poemas. Na poesia portuguesa, essa cena é trabalhada, com

assombrosa frequência, diante de uma mesa, ela mesma sublinhada, o que lhe confere importância e promove a reflexão sobre essa superfície em que se articulam hipóteses.

A hipótese, como categoria de pensamento, é em si uma potência no estudo sobre a mesa. Isso porque a etimologia dessa palavra remonta ao grego antigo *hypothesis*, que a descreve como a *base* de um argumento. Literalmente, é o “ato de colocar alguma coisa abaixo de”⁷⁰. É de *fundamento* que se trata a hipótese. Ora, é de fundamento, base, “estar por baixo”, que se trata também a mesa. A mesa é, então, hipótese.

Martelo, a partir de Freud e Derrida e sua “cena de escritura”, utiliza o plural para se referir às múltiplas cenas em que o poema se dá. Tomando de empréstimo essa pluralização, essa pesquisa analisará algumas cenas de escrita em que a mesa está presente.

⁷⁰ Disponível em: <<https://tinyurl.com/5cv55dvr>>. Acesso em 10 nov. 2022.

3.1 A taberna

Entre mesas e balcões, entre pratos e copos, com o uso deturpado de um guardanapo como superfície para a escrita, muitos poetas que habitam Lisboa escreveram poemas e até obras inteiras⁷¹.

Figura 57 – *Pub*, de Rolando Sá Nogueira (1964)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2fhjhd6>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

É no contexto de mercantilização da comida que se monta um cenário comum da modernidade, presente ainda na contemporaneidade. A mesa dos restaurantes, mas também dos cafés, das tabernas e dos bares, torna-se importante ambiente de convívio entre intelectuais e também abrigo para solitários poetas. A mesa de comida se torna cena de escrita.

3.1.1 As soturnas tabernas na poesia de Manuel de Freitas

Um caso paradigmático contemporâneo de poeta de taberna é o de Manuel de Freitas (n. 1972), cuja ambientação em bares e tabernas é explícita – assim como são também memoráveis as personagens que orbitam nesse universo do poeta: Zulmira, Benilde, Noémia... O próprio poeta se metamorfoseia em personagem desses cenários, deixando confuso o leitor que queira distinguir o que é experiência do que é criação poética. Freitas se imiscui na tessitura dos poemas. Isso porque, para ele, há, na poesia, uma dose testemunhal:

(...) a poesia não é necessariamente diarística – mas assenta, quanto a mim, nessa capacidade inequívoca de “testemunho” (...). A data e o lugar são importantes, pois não se repetem. O céu de Paris, em agosto, é muito diferente do céu de Copenhaga nesse mesmo mês. Podem mudar muito o rosto ou a fala do taxista que nos traz de regresso a

⁷¹ Conferir o capítulo “Os poetas e os cafés” presente em *Os cafés de Lisboa* (1999b), de Marina Tavares Dias.

casa. Mas a poesia, se estiver atenta, não deixará de reflectir esses matizes. (FREITAS, 2014, p. 180).⁷²

Figura 58 – Manuel de Freitas à mesa de uma taberna, fotografia (2008)



Fonte: <<https://tinyurl.com/ypwe7zsn>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

A referência a endereços reais é um índice ainda mais preciso da localização da escrita de Freitas na cidade real de Lisboa, como no poema cujo título é “Praça das Flores nº 5”⁷³:

Tarde chuvosa de Verão a redimir
o luminoso e opressivo cansaço de Lisboa.
Abrigo-me numa taberna agora sombria
Devido ao cinzento súbito do céu.

Aqui o tempo é uma ferida menor; vejo-o
pelas tardes sempre iguais destes homens
a jogar dominó, a zaragatear por vezes
acerca de importantes questões,
metafísicas inerentes a este jogo.

Que calma, esta do vencido
pagando cervejas aos vencedores,
o vinho tépido servido por alguém
que sem pressas nem angústias
envelhece por detrás do balcão.

É uma calma suave e perturbante, talvez
como a chuva lá fora, e encanta-me
esta singeleza profunda, a sedução de
exauridos olhares que a vinho sobrevivem.

Dir-se ia ter nos meus ombros
toda a tristeza do mundo, ainda que
o mundo pouco valha ao pé desta taberna
na tarde molhada da cidade. E contudo
sinto-me estranho como em qualquer lugar,
espião não da casa do amor mas na da
morte quotidianamente vivida.

⁷² Na mesma entrevista (conduzida por Sabrina Sedlmayer e publicada pela Revista Aletria), Freitas ainda afirma sua poesia como algo intensamente relacionado ao que vê, às ruínas que são, propriamente, a poesia. Essa afirmação parte justamente de uma pergunta que menciona a escrita de Martelo acerca das cenas de escrita.

⁷³ Todos os poemas citados na tese estão presentes nas pranchas elaboradas para o atlas *Mesa*. Neste capítulo, há poemas retirados majoritariamente das pranchas: escrita, leitura, espaço e tempo.

A melancolia pode às vezes ser isto,
 um modo de sobreviver ao vazio, o comovido
 jeito de pôr a mão sobre o mármore da mesa
 e pedir outro martíni, fresco
 se faz favor.
 (FREITAS, 2010, p. 6-7).

Na taberna da Praça das Flores, mais do que se come, bebe-se. Entre a cerveja e o vinho, pede-se um martíni fresco e assim se propõe a sobrevivência ao vazio, triste vitória a que chama melancolia⁷⁴. Na cidade de Lisboa, onde, no instante do poema, faz um céu cinzento, há uma taberna cheia de líquidos, onde um poeta não experimenta a chuva. Essa é a cena descrita por Manuel de Freitas, onde se toca a real operação levada a cabo pela mão que se coloca sobre o mármore da mesa. Essa é a cena em que se escreve. Ali, como Atlas, o sujeito lírico carrega o mundo inteiro sobre os ombros; ou, ao menos, toda a tristeza do mundo.

Ao se colocar como um espião, o sujeito que escreve na taberna se insere em um ambiente em que as atividades são levadas ao limite da desimportância, e isso é tudo. Essa condição provoca uma calma “suave e perturbante”, como parece ser ainda a chuva da qual se abriga no interior da taberna. Ali, à rotina vazia dos dias, soma-se o imprevisito acaso de um jogo de dominó. Há, nessa mesa de jogo, no entanto, um perdedor arquetípico, que paga cerveja ao também exemplar vencedor. A probabilidade dos números nas pedras de dominó não abole o acaso⁷⁵, mas mesmo o resultado imprevisito do jogo cabe dentro da modorrenta tarde-padrão da taberna à Rua das Flores.

Figura 59 – *Jogando às damas*, de Júlio Resende (1945)



Fonte: <<https://tinyurl.com/mrytkcjx>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

⁷⁴ É o caso do *pathos* severo da melancolia que ordena grande força da criação poética – ou, mais amplamente, artístico-cultural – de tal maneira indelével que, a esse respeito, Starobinski (2016) salientou, nessa fórmula de criação, a “tinta da melancolia”.

⁷⁵ Referência a Mallarmé em título do primeiro poema tipográfico, *Un coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*, de 1897.

A consciência da passagem do tempo na taberna parece pertencer exclusivamente a quem escreve, estando os outros personagens – esses “alguéns” – imersos em uma névoa sombria em que se envelhece sem pressa nem angústia, em uma “singeleza profunda”. É a morte cotidianamente experimentada. Essa ciência, então, faz com que se sobreviva ao vazio, faz com que se perceba o próprio gesto à mesa; mas leva também, incontornavelmente, ao estado de melancolia. O martíni se bebe fresco, à mesa da taberna em que o tempo pouco dói.

Cerca de quinze minutos a pé separam a Praça das Flores da Rua da Misericórdia, onde está um café igualmente frequentado por Manuel de Freitas, e igualmente útil se, na cidade, chove:

Gosto de vir a este café todas ou quase todas
as terças à tarde, sobretudo se chover.
Não conheço sítio melhor para se ler (vamos
supor) a *Ilíada* – entre putas, semiputas
e putas antigas. Qualquer uma delas poderia
dizer, como Helena, “sou uma cadela” – de um modo
resoluto, desinibido e mais cheio de graça
(para ser inocente só é preciso inocência).
Mas tantas vezes o que me acontece é fechar
o livro, ficando a ouvi-las vociferar,
discutir sem rancor e com um gentil acento
metafísico temas prementes como o sexo (infalível),
as rendas de casa ou tragédias de lavanderia.
Um jogo de flippers bastar-lhes-á depois para matar o tédio
de quando as palavras se negam ou as telenovelas demoram.
É isto que me apetece achar belo, desesperante.
«Nem vale a pena a gente ser puta» – diz alguém,
sonoramente, no intervalo de ditar uma carta
para a filha, no Canadá. Talvez Helena.

Talvez ninguém, um nome para os dias lentos
em que os eléctricos passavam ainda
e o corpo pesava uns quilos de saudade a menos.
É uma estória que não me pertence, suponho,
suspensa pelo relógio que no seu pouso certo
já viu o amor e a raiva, o ciúme e o desespero,
sem por isso se deter num rosto menos semelhante às horas.
Deixo apenas que a alma e suas lodosas suspeitas
reposem um pouco sobre o tampo azul desta mesa.
O senhor Manel vela por mim e pela minha cerveja,
Como fez já com tantos outros ao longo das décadas
(a ele, desculpo-lhe até o intestinal salazarismo
de que por vezes se lembra). Bagaços, ginjinhãs
e mendigados galões – nisso tudo pode caber,
e a seu modo explodir, um cáustico e bem-disposto
sentido de vida. Não vale a pena traírmos a desonesta
simplicidade das coisas: tudo o que existe é um excesso,
a visitar-nos trocista em condoída pobreza.
«Já nos cobre a noite e é bom obedecer
à noite». Nesta mesa azul deponho as minhas mãos
leais ao vazio, tremendo de suposta dor.

Pois nada disto nos afastou afinal da «triste
morte», do negro devir sobre nós já traçado.
(FREITAS, 2010, p. 15-16).

Quando, no poema de Freitas, escreve-se “este café”, o dêitico sinaliza a cena de escrita e dá a ver a relevância, no processo criativo (e na formação como sujeito observador/espião), das mesas de tampo azul, das ginjinhas e das personagens reais que habitam aquele ambiente, como o perdoado salazarista senhor Manel. Há ainda as putas (e as “semiputas”, e as putas antigas) a quem individualmente o sujeito lírico nomeia “Helena”. Essa nomeação provém da leitura da *Iliada*, o que parece justificar o fato de ser esse café o melhor para se ler. Ali, há Helenas de carne e osso, e elas jogam *flippers* na Rua da Misericórdia.

Novamente o jogo aparece na poética de Manuel de Freitas, e, como em outros casos, segue sendo um matador de horas e de tédio, mais do que uma grande aposta. Isso porque o ambiente é banal às terças-feiras, cotidiano, e ali se fala sobre a vida doméstica, comezinha, comum. A não ser que haja intenções em relação a alguma Helena: aí se fala (é “infalível”!) de sexo. Os dias são lentos e o maior observador é o relógio. Esse objeto dá a ver como o tempo, nesse poema de Freitas, é uma desimportante testemunha das evidências da vida rasteira: gestos de amor, brigas raivosas, ataques de ciúme ou lágrimas de desespero. O sujeito, que se irmana ao relógio na observação, é também observado – e está à mesa de tampo azul, sofrendo de alguma banal manifestação de dor ou melancolia.

A mesa como campo operatório, na situação em que as mãos e também a alma estão cansadas dos próprios gestos, passa a ser um *repositório*; espaço onde apoiar aquilo que cai. Nesse sentido, a mesa do estabelecimento é algo de metonímico em relação ao ambiente como um todo, em que o sujeito se deposita como observador contumaz – e, no entanto, cansado. Manuel de Freitas faz enxergar, nesse ambiente tomado de uma ironia feroz, um sentido para a vida, há tanto destinada ao vazio. É o que dói, supostamente. Afinal, tudo o que existe é um excesso – em si não cabe. Ainda assim pode acontecer de caber no álcool (“bagaços, ginjinhas, ...”) o sentido da vida, se é que há. Nesse sentido, há quase uma esperança no vazio – e um método para atingir tal serenidade: não trair a “desonesta simplicidade das coisas”. Há, porém, um último dístico, que agudamente (como o aponta a crueza de sua forma) recoloca o sujeito em seu lugar original de melancolia, onde, mesmo na taberna, não se pode fugir do destino já traçado da “triste morte”.

O mesmo lugar da Rua da Misericórdia é o espaço presumido de outro poema, “Duas vezes nada”. Essa fidelidade se anuncia justamente pelo azul do tampo da mesa:

É assim, amiga. Encontramo-nos
quando calha nos bares de antigamente,
deixando que sobre o tampo azul
das mesas volte a pousar
um baço cemitério de garrafas.

Constatamos o pior, os seus aspectos.
 Corpos e livros que foram ficando
 por ler na voracidade da noite de lisboa.
 De facto, crescemos em alcoolémia,
 acordamos tarde, em pânico,
 e perdemos os dias e os dentes
 com uma espécie de resignação.
 (Não temos, ao que parece, serventia.)

Sorrimos um pouco, ao terceiro
 gin, como quem renasce para a morte,
 seus gestos de ternura ou de exuberância.
 Talvez tenhamos calculado mal
 o ângulo da queda, esta vitória
 sem nobreza dos venenos todos.

Mas agora é tarde. Tudo fechou
 para nós, para sempre. O amor,
 o desejo, até o onanismo da destruição.
 Antes de procurares a esmola
 do último táxi, fica esta imagem
 parada, o desvanecer-se
 no frio mais frio da memória:

não dois corpos sentados a trocarem
 medo, cigarros e palavras póstumas,
 mas duas vezes nada, ninguém,
 o silêncio da noite destronando
 as cadeiras onde por razão nenhuma
 nos sentámos. Os anos, amiga, passaram.
 (FREITAS, 2010, p. 69-70).

A passagem do tempo, nesse poema, é apresentada de forma crua e mesmo cruel: da perda dos dias e dos dentes à referência ao alcoolismo e ao pânico, o sujeito lírico parece, diante da contemplação da amiga com quem divide a mesa, assustar-se com a vida que se esvai paulatinamente. A essa constatação, soma-se a intuição de que não há, também, serventia nesses corpos envelhecidos. É a juventude quem morreu – e que aparece como um fantasma exuberante (e também terno) à medida que cresce o volume de álcool consumido à mesa da taberna.

Sobre essa mesa de tampo azul, estão depositadas garrafas vazias. A mesa é, como escreveu o poeta, um cemitério de garrafas. Além delas, resta sobre a mesa a memória de corpos e livros que já não há, assim como também não existem mais o amor e o desejo. Mas não há revolta; a constatação é de uma perplexidade pacífica e uma entrega à condição presente.

À mesa não se operam vivências do contemporâneo – mas, pela mesa, acessam-se lembranças cuja operação dá a ver o que resta de um sujeito – mais e definitivamente – cansado da experiência da própria existência, mas ainda apto ao consumo do álcool. A menção à amizade, nesse caso, aparece como uma tomada de posição especular, em que o fantasmagórico gestual do

poeta é repetido como imagem fria por um reflexo no fundo da superfície vítrea. Esse espelho alegórico está justamente sobre a mesa.

É precisamente no reflexo da amiga – cuja imagem desvanece deixando apenas o vazio – que o sujeito se percebe também como uma vacância, uma ausência. Esse sujeito e o seu reflexo amistoso são, afinal, múltiplos de nada.

Se no poema “Duas vezes nada” a cidade fica no corpo do poeta por meio da lembrança da taberna, em “Zulmira, ao anoitecer”, é o corpo de uma mulher que permanece na memória do sujeito, quando à mesa da taberna:

A pequena doentia deste lugar sempre
me atormentou como um paraíso menor.
Quatro mesas sustentadas por conclusivos
barris, numa taberna – corredor onde
o mais inescapável é ainda o cheiro a
peixe frito, o odor amarelo da morte
– amaciado talvez pelos ramos de poejo
dependurados sob a chaminé.
Mãos sábias, aquelas que ali os puseram.

Entrei aqui pela primeira vez com alguém
que ousou pedir um chá, obviamente
gratuito – por estar tão fora dos hábitos
de uma taberna. A mim pareceu-me uma heresia,
tão-só um capricho, desses cruéis. Era
um domingo apunhalado pelo sol e o corpo
foi um dos corpos que mais me doeu, com quem
dormi e apenas dormi num quarto de pensão
com vista para o que terá sido um castelo (metáfora
que não usarei para falar da memória, de tudo
o que não quero lembrar). Pensão Muralha
e Julho Selvagem a carbonizar-nos tão bem.

Muito tempo passou, apercebo-me agora.
Mas tudo permanece igual ou parecido
no estéril aconchego destas quatro paredes
trucidando o olhar, calmamente. Um mundo viril,
arredor de mundo tão triste e deserto. Estórias
invariavelmente felizes de vergas enormes
que sempre encontraram a cona bastante.
À hora de debandar, montam-se nas bicicletas
e vão quase ao acaso pelo rigor de ríspidas ruas
que levam à certeza pobre de uma casa.
Olhos quentes, avermelhados pelo vinho, e o tesão
cada vez menos aquele que dizem, praguejam.
Decididamente anoitece.

E eu gosto de ficar um pouco mais, atordoado
pela loucura discreta de um álcool que
azeda o melhor que pode a ingrata passagem das horas.
A Zulmira cumprimenta-me ainda, sem que
se venha a saber como interpretou o meu silêncio
na podridão do seu reino – ou se disso fez caso.
O seu filho, Epifânio, é que nunca mais foi visto,

o que não deixa de ser uma traição ao nome,
um cancro que há-de roer outros corpos, no reflexo
de uma canção insone – príncipe de que tabernas?

Nem sei de que falo, uma cerveja cravada
no lugar vazio do coração. E a cidade a arder
enquanto as portas de saloon pobre se fecham
e me devolvem ao silêncio agreste da noite,
pontuado por frontarias arcaicas, sobejos mouros,
janelas ao gosto manuelino. Talvez não delire, talvez.

A vida, devo-o ter dito já, também pode
ser isto – a violenta dor de alma,
a dor simples e gasta de ser isto apenas:

a alma nenhuma.
(FREITAS, 2010, p. 17-19).

A vida pode ser a dor simples de se perceber sem alma, tão simplesmente um corpo que se carboniza à passagem do tempo. Assim termina o poema de Manuel de Freitas, que, novamente, lança mão da presença de personagens habituais para construir sua comunidade poética. Zulmira, talvez a figura mais notável na poética de Freitas, cumprimenta o sujeito do poema e desperta nele alguma desconfiança sobre o que ela pode ter pensado de seu silêncio. Mas o que fica explícito é que esse silêncio é absolutamente ruidoso, contém gritos, sussurros, gemidos, estampidos, palmas... tudo o que um corpo produz em suas passagens cotidianas por uma habitual taberna.

A fala desse sujeito, alcoólica e melancólica, produz um relato de um vivente de um ambiente que, pelos mesmos atributos, é comum e específico. Comum, porque desimportante. Específico, porque desimportante. Esse “paraíso menor” é apenas uma taberna, mas, no instante fugaz registrado (ou construído) no poema, é a taberna em que o sujeito nota a passagem do tempo. Essa é, por excelência, a cena de escrita mais recorrente da poesia de Manuel de Freitas: um sujeito ébrio, tomado de melancolia, camuflado entre as demais figuras, a debruçar-se sobre a mesa de uma simples taberna.

A descrição do ambiente presente, da cenografia do poema, é entremeada por *flashes* de um encontro amoroso fugaz, evocado pela coincidência entre onde esteve com a mulher e onde está no momento da lembrança e da escrita do poema. Este lugar cheira a peixe frito e serve ao sujeito uma cerveja que lhe ocupa a vacância de um coração que já não existe. O álcool banha a sua alma nenhuma como os ramos de poejo (hortelãzinha) que amenizam o cheiro de peixe da taberna.

A “doentia” do lugar é facilmente transportável para a sua condição emocional que, como em outros poemas, dá especial relevância ao seu sentimento de vazio. A descrição do ambiente

começa justamente pelo destaque ao processo de improviso de se sustentarem mesas com apoio de barris. Essa operação funcional à revelia da serventia apriorística serve também à analogia da decrepitude do ambiente em relação ao esvaziamento do sujeito. O sujeito poético de Manuel de Freitas está, como as mesas da taberna de Zulmira, apoiado onde não se esperava. Surpreende, porém, como a disposição do improviso é, no entanto, conclusiva.

Essa presença persistente que as tabernas exercem na poesia de Manuel de Freitas é da ordem de uma ética da sobrevivência, que resulta em uma estética dos restos possíveis⁷⁶, à imagem de um trapeiro. Parece haver um jogo poético entre as imagens que sobrevivem à alcoolemia de quem as escreve e a sobrevivência do próprio sujeito diante do absurdo da vida, da morte e das imagens.

Figura 60 – sem título, *Tabernas de Lisboa*, de Luis Pavão (1981)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4ykmrysu>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

Na fotografia de Luís Pavão, presente na obra *Tabernas de Lisboa* (1981), é possível imaginar o fotógrafo, aquele que olha, como o sujeito interpelado pelo olhar dos convivas da taberna. Há, entre eles, aqueles que servem e aqueles que são servidos. Há vários homens, algumas mulheres, uma criança, diversas feições e um homem que escreve. (É curioso notar como as mãos das personagens retratadas antecipam o que fazem, como se fossem elementos premonitórios: aí

⁷⁶ Uma “ruinologia” (SEDLMAYER, 2014). “Poesia e ruína são exactamente a mesma coisa” (FREITAS, 2014).

também está um retrato de como o gestual humano conduz e é conduzido por fórmulas de *pathos*). O borrão que deixa mais soturnos alguns dos rostos na fotografia de Pavão pode sugerir movimento, impermanência, ou, em uma interpretação do tema das tabernas, o estado ético dos retratados. Entretanto, é o olhar da câmera aquele que é visto – e, por consequência, é o leitor da fotografia quem habita o centro da imagem.

De igual maneira, o pintor-observador Querubim Lapa é também observado, no sugestivo momento em que adentra as tabernas:

Figura 61 – Duas pinturas sem título, de Querubim Lapa (1947)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4nwx8mc>> e <<https://tinyurl.com/5e2vutz8>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

O observador, também nas obras de Lapa, é reconduzido ao posto de observado, de objeto do olhar. Assim, os convivas, na taberna, tornam-se os verdadeiros sujeitos da atenção. Essa reversão simbólica coloca os autores no centro das imagens. É, entretanto, um centro presumido, aparentemente vazio, e que, em alguma medida, causa, no espectador, a vertigem de sentir-se olhado. Assim, espectador e fotógrafo se irmanam no lugar central das imagens em que não estão. Igual processo acontece entre o leitor e o sujeito poético, que, à entrada da taberna, é visto.

Em Manuel de Freitas, em quem escreve habita por excelência o centro vazio do observador-observado pelos viventes das tabernas, o exercício de suplantar algumas dores (e, talvez, o próprio protagonismo) com toda a bebida da cidade começa logo cedo, com o exemplo dos que compõem a “grande confraria do álcool”:

Sê como eles. Chegam pela manhã
gastando os poucos trocos, a vida. Sentam-se
nos sombrios recantos da taberna e entretêm-se
a jogar bilhar ou lançando cartas sebatas sobre
mesas de madeira acariciadas pelos anos.

Fingem sorrir, acendem um cigarro sem que lhe importe a beleza ou demais feridas. Mais relevantes são os pequenos dramas de rua, intrigas, mortes e desavenças – ou a ébria bondade dos amigos. Aprende a humildade desses velhos de boné ensombrando as súbitas rugas da face. Para tanto abandono não são precisas palavras. Os mendigos e a grande confraria do álcool te dirão o mais certo silêncio. Sepulta a solidão nos mármore gordurosos de balcões tristes e escuros e esquece o teu próprio nome, preferindo-lhe a serenidade de um vagaroso declínio.

Bebe com eles, sabe a cor de seus ternos olhares praguejantes, e diz às mãos que não passam de mãos, ao corpo que não passa de corpo. (FREITAS, 2010, p. 5).

“Bebe com eles”, sugere. “Irmana-se”, parece dizer. “Sê o centro do olhar”, pode-se compreender. O sujeito fala consigo mesmo, mas a segunda pessoa de seu discurso convoca o seu leitor. O centro é, portanto, onde está também o leitor. Nesse centro, senta-se à mesa.

Colocado a observar, o leitor vê um panorama já comum à poética de Manuel de Freitas: figuras interessadas em pequenos dramas, apáticas às grandes questões metafísicas que assolam o sujeito lírico. A sabedoria dessa gente, reunida como uma confraria em torno do álcool, está no silêncio, no ruído mínimo, na palavra calada pelos gestos do hábito. Sobre sua mesa, além da bebida, está sempre um jogo de “passatempo” e a serenidade de quem vê a vida esvaír com tamanha lentidão que não causa vertigem. Mas o tempo ali também passa, embora sem violência: é uma carícia dos anos registrada nas mesas de madeira.

A observação dos gestos dos “confrades” é a leitura atenta em um ambiente (antes: *de* um ambiente) tomado por uma soturnidade cuja espessura se dá pelos *pathos* ali formulados. Essa ambiência, essa *cena*, engloba o sujeito, que prova do abismo da experiência do próprio corpo, do próprio nome, da própria subjetividade.

O sujeito poeta parece aconselhar o mesmo sujeito, alterizado pela possibilidade de autorreflexão, a beber como quem quer afogar qualquer traço de cicatriz: sobre os mármore das mesas, repousam a tristeza e a solidão, que tenta alijar do corpo, tão banais como uma fina camada de gordura sobre a superfície fria da pedra, mas ainda ao alcance das mãos. Assim se encontra esse arremedo de serenidade.

Mas a taberna tem também hora para fechar, ao contrário do inferno. Para fazer o lugar do ópio durar um pouco mais, Freitas escreve:

Lembro-me, de repente, que já estive em cada uma destas mesas,

com mortos e vivos que prefiro
 não nomear – enquanto se apequena
 (ou avoluma?) a nenhuma diferença:
 mãos que nos tocaram, que apodrecem,
 que brindaram e morreram.
 Demasiado connosco, até nisso.

Estas mesas tão azuis,
 tão dolorosamente concretas,
 o roxo sem perdão da jukebox.
 Parece, de repente, que nunca
 falei de outra coisa (e aquilo
 de que falei, afinal, não existe).

Vejo as sombras, os rostos
 que se despedem, um a um,
 da mentira de estarmos vivos.
 Peço outra cerveja, inventamos
 juntos uma razão para ficar.

Mas eu só gostava, no fundo, que
 o inferno também fechasse às duas.
 (FREITAS, 2010, p.138).

A presença das mesas espalhadas pela taberna é um índice da convivência humana, de modo geral, experimentada pelo poeta Manuel de Freitas. Essa presença central, material, é, simultaneamente, o que une e separa as pessoas que dividem o espaço ao seu redor. Sobre a convivência humana, Hannah Arendt elaborou uma correlação entre a mesa e o mundo, em um paralelo capaz de fazer entender como o centro de relação – a mesa, por excelência – é capaz de unir e de separar:

Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que o possuem em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo espaço-entre [*in-between*], o mundo ao mesmo tempo separa e relaciona os homens entre si. (ARENDR, 2010, p. 64).

Conviver no mundo, na poesia de Manuel de Freitas, é habitar o paradoxo entre a memória (das mãos que o tocaram por cima do tampo das mesas) e a invenção (de uma razão para fazer a ilusão da vida durar). O sujeito percebe, talvez sobressaltado, que o seu tema recorrente é a taberna e as conexões humanas que ali acontecem. A percepção acontece sobre uma mesa, mas esse móvel é mais que suporte nessa cena de escrita: é sobre as mesas (tão azuis, tão concretas) que o poeta escreve, pois é sobre as relações humanas mediadas por um “mundo de coisas interposto” que seu poema se detém. Sobre as mesas, os gestos humanos resistem, a despeito de estarem vivas ou mortas as mãos que os agitaram. Essas o mãos tocaram, brindaram e então apodreceram, mas sua força de afeto permanece nas mesas da taberna – de todas as tabernas de seu mundo. Na força do poema e das imagens construídas em uma dessas tabernas, há uma fórmula de *pathos* que só se realiza porque a mesa recolheu os farelos das suas experiências.

Ao badalar das duas, dissolve-se a espessa espuma que encobria o vazio e o sujeito se levanta da mesa após a última cerveja, sai pelas ruas velhas de Lisboa à espera de em outro momento voltar às mesas onde bebe, fuma, pouco come, escreve e, cautelosamente, supõe-se vivo.

3.1.2 Al Berto: largar a tristeza à porta da taberna

A taberna é também espaço de refúgio na poesia de Al Berto (1948-1997). Esse poeta cindido⁷⁷ – como denunciado pelo nome próprio – apresenta um sujeito poético adepto da “confraria do álcool”, que encontra nos estabelecimentos o lugar adequado para “largar a tristeza” à porta:

íamos por noites de ciclone largar a tristeza
à porta marítima das tabernas... éramos a sombra
que mancha o tampo da mesa oscilante
falávamos alto como fazem os marinheiros
bebíamos até cair

conheço este homem
debruçado para o rosto indeciso do rapaz
perguntava se havia algum mal no que fazia
eu olhava para a televisão pedia mais vinho
interrogava-me
que secretos desejos tinham singrado
com aquele navio carregado de morte?

e a cidade crescia noite adiante sob a tempestade
os passos ecoavam apressados pelo cais
– Como te chamas? perguntou
mas o rapaz não respondeu... e nada em redor
tremeluzia

o homem levantou-se
indiferente à revelação da Alba titubeou tossiu
apoiado no magro ombro do rapaz
desapareceram pelas ruas estreitas do mar
entre redes cordas quilhas e remos
onde se embarca para o medo esquecido de mais um dia
(AL BERTO, 2004, p. 59).

O poema, de nome “Retrato de um amigo enquanto bebe”, estabelece a taberna como um navio onde vencer o mar-cidade perigoso, revoltoso. Sobre o tampo de uma mesa oscilante, o sujeito poético observa uma conversa entre um rapaz indeciso e um homem, seu conhecido, que, a julgar pelo título do poema, é um amigo. A referência ao romance de formação de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem* (1916), pode indicar como, à semelhança da obra canônica, o protagonista (no caso do poema de Al Berto, o amigo) se trata de um alter ego. Sendo assim, o uso da 2ª pessoa no poema indica não só uma companhia, mas uma ativa subjetividade daquele que escreve

⁷⁷ Al Berto, para além do nome fraturado, era um poeta também à mercê da morte. Seu corpo doente, atravessado pelo medo (que nomeia sua antologia de poemas), era também um corpo dividido, em partes depositado sobre sua mesa de trabalho, em busca de alguma continuidade de vida, como se lê em seus diários: “(...) nunca fui um homem alegre. morro todos os dias, como poderia estar alegre? sento-me e medito na busca de novas palavras. tornou-se quase inútil escrevê-las; chega-me saber que, por vezes, as encontro, e nesses momentos readquiro a certeza dalguma imortalidade” (AL BERTO, 2009, p. 369).

(essa sombra, essa mancha) espelhada em seu amigo. É na taberna que esse sujeito encontra um simulacro de terra firme, espaço onde adiar a tristeza e o medo.

Há elementos nesse poema que produzem um aspecto sensorial que remete à percepção da navegação. Os homens desequilibrados pelo álcool titubeiam como se estivessem em uma embarcação em um mar revolto. A taberna é a proteção contra a imensidão do mundo, esse oceano de tristeza.

À alba – claridade imediatamente anterior ao nascer do dia –, um homem se levanta, com seu peso de morte, e desaparece com o rapaz jovem, deixando a taberna e embarcando para o real, onde um novo dia é carregado de medo. O sujeito poético escrito por Al Berto, pode-se supor, sairá em seguida, recolhendo a tristeza que outrora largara à porta da taberna. O navio “carregado de morte” já não oferece suas mesas pela manhã.

Mas não é só na taberna que a noite se mostra perigosa e avassaladora na poética de Al Berto. A casa é como um refúgio estático, que não singra como a taberna, mas que balança diante das intempéries que vêm do exterior.

Nessa casa, a escrita é uma tentativa de sobreviver a noites longas e a impiedosas condições:

pelo lado norte vem o cortante vento do mar
o dia acaba de se agasalhar no musgo das acácias
fico imóvel
atento ao estalar nocturno das madeiras

a roupa foi deixada em cima da cadeira
cobre-se de penumbras... a casa treme
com a explosão da pedreira

viro-me para a terra alegre dos sonhos
invento uma lua um inverno só para mim

donde chegarão aqueles barcos de sobressalto?

um dedo arde na poeira das vidraças
uma planta corrói o silêncio dos corredores
debruço-me para a velha mesa encerada
uma aranha arrasta-se sobre a folha de papel
espeto-lhe o aparo... escrevo
a crueldade das palavras que te cantam

tento acender outras imagens devoradas pelo tempo
mas estou confuso e definitivamente só

de que lado da casa rebentará o novo dia?
em que arrecadação escura sossegará o amor?

resta-me escancarar a porta da casa
e sorrir a todos os desconhecidos

(AL BERTO, 2004, p. 87-88).

O mar como o ambiente causador de medo – e de tristeza ou de melancolia – se repete em outro poema de Al Berto. Estar em casa, como estar na taberna, é tentar adiar a perturbação que vem de fora. Mas são inúteis as tentativas: o dia volta a nascer.

Ainda à noite, ao vento frio de um inverno, a casa treme. As madeiras estalam, as penumbras encobrem as cenas cotidianas do lar. Nesse cenário que confunde o interior e o exterior da casa, sonha-se com uma terra alegre, em que o inverno não ameaça nenhuma estrutura – nem a pedreira, nem a casa, nem o seu corpo. É essa a sua cena de escrita: debruçado, como Atlas, o sujeito poético está à mesa, onde a solidão e a confusão impedem a plena rememoração da pessoa a quem se dirige como “tu”. O desassossego amoroso deságua em palavras cruéis, que escreve em uma folha de papel. Há um entrelaçamento do sujeito e de sua casa, ambos trêmulos diante das condições externas. A noite fria é mais que um estado climático, é também a experiência sentimental em Al Berto.

Nesse ambiente, à mesa, espera-se o fim de tão longa noite enquanto se escreve. Em algum momento, o frio amenizará e o amor sossegará. Já não se buscarão as imagens devoradas pelo tempo. Finalmente se poderá abrir a porta de casa e um sorriso qualquer.

Em “Sem título e bastante breve” (não-título que denuncia suposta pouca afeição à obra escrita), taberna e casa se entrelaçam como os espaços possíveis do aqui-agora na poética albertiana:

tenho o olhar preso aos ângulos escuros da casa
tento descobrir um cruzar de linhas misteriosas, e com elas quero
construir um templo em forma de ilha
ou de mãos disponíveis para o amor

na verdade, estou derrubado
sobre a mesa em fórmica suja duma taberna verde, não sei onde
procuro as aves recolhidas na tontura da noite
embriagado entrelaço os dedos
posso os insectos duros como unhas dilacerando
os rostos brancos das casas abandonadas, à beira-mar

dizem, que ao possuir tudo isto
poderia ter sido um homem feliz, que tem por defeito interrogar-se
acerca da melancolia das mãos
esta memória-lâmina incansável

um cigarro
outro cigarro vai certamente acalmar-me
que sei eu sobre tempestades do sangue? e da água?
no fundo, só amo o lado escondido das ilhas
amanheço dolorosamente, escrevo aquilo que posso
estou imóvel, a luz atravessa-me como um sismo
hoje, vou correr à velocidade da minha solidão

(AL BERTO, 2004, p. 32-33).

Há nesse poema de título paradoxal uma alternância de cenas de escrita que podem sugerir um câmbio poético à mercê da mente ou das sensações de um sujeito atravessado por melancolia, dor e solidão. A sua presença em casa é subitamente substituída pela imagem desse homem derrubado em uma taberna qualquer. Essa mudança abrupta de cenário possibilita diversas interpretações: é o lugar onde o sujeito poético gostaria de estar; ou é uma metonímia espacial de sua condição psíquica; ou é um conforto cênico; ou... . Em qualquer das alternativas – que são ainda muitas mais –, o sujeito escrito por Al Berto sofre.

Na primeira estrofe, localiza-se em casa, em um ambiente soturno e misterioso. Ali imagina escapar para construir um espaço seguro, um templo. Essa construção pela palavra tem duas possíveis formas, que anunciam disposições opostas: uma ilha – isolada, cercada de dolorosa água – ou mãos – “disponíveis para o amor”.

A segunda estrofe, no entanto, contraria a primeira. O sujeito agora está derrubado (um Atlas derrotado) sobre uma mesa de taberna. A expressão “na verdade”, que inicia o primeiro verso, provoca dúvida sobre qual é de fato a sua localização física: a casa ou a taberna. A sua cena de escrita, no entanto, é anunciada pela filiação do que escreve às condições de sujeira do que o rodeia: escreve na taberna, esse é o seu cenário. A imundice da mesa de fórmica da taberna verde recupera a condição de ilha, anunciada no começo do poema. É no isolamento que corre, “à velocidade da (...) solidão”. Alguns elementos pinçados do poema ajudam a compor o quadro dessa solidão à deriva: “casas abandonadas”, “dolorosamente”, “tempestade” são alguns deles. A memória é uma lâmina afiada pelos próprios gestos e o homem, embriagado, depende de mais um cigarro para tentar alcançar a calma. Sintomaticamente, nomeia a própria melancolia como um defeito, de modo a assumir a culpa por esse *pathos* de sofrimento. Caso não possuísse tal defeito, “poderia ter sido um homem feliz”.

Ser ilha, para quem só ama o “lado escondido das ilhas” e não a parte exposta desse isolamento, é doloroso e solitário. À mesa da taberna, o sujeito recalcula o gesto: entrelaça os dedos, torna indisponíveis as mãos. Talvez já em casa, escreve aquilo que pode, e vê o dia amanhecer, e a luz, como um sismo, atravessa seu corpo imóvel. É possível que, ao final do dia que ora começa, seja na taberna sem endereço que vá buscar aves noturnas. Com sorte, deixará a tristeza à porta. De todo modo, se o peso do mundo romper a barreira do infinito, haverá uma mesa eterna onde se debruçar.

3.2 O café

Em se tratando de poesia portuguesa, a importância dos cafés é inquestionável. Como investigado por Dias (1999b), a poesia de Portugal tem imensa relação com o estar no café – seja individualmente, seja coletivamente.

Figura 62 – Estudo para “O Grupo no Café A Brasileira”, de Bernardo Marques (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/mpakr8zu>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Figura 63 – *Auto-Retrato num grupo*, pintura para o café “A Brasileira”, de Almada Negreiros (1925)



Fonte: <<https://tinyurl.com/54fu9mfp>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Um grande marco da presença de um coletivo em cafés de Lisboa, especificamente, é o grupo do Café Gelo. Essa geração, vinculada ao Surrealismo (ou mais especificamente ao “Abjeccionismo”), distanciou-se da primeira geração surrealista portuguesa, encabeçada por Mário Cesariny, mas jamais se afirmou como tal. Isso porque não havia uma reivindicação de que

o grupo fosse uma unidade coesa. Eram mais pessoas que conviviam e que dividiam interesses e admirações. Além disso, dividiam a luta democrática contra os desmandos autoritários da ditadura salazarista. Os grandes nomes que passaram à história como frequentadores do Café Gelo são António José Forte, Manuel de Lima, Ernesto Sampaio, Raul Leal, João Rodrigues, Helder Macedo, Manuel de Castro e Herberto Helder – este último negava enfaticamente a existência do grupo como tal, em uma provável tentativa de se distanciar do Surrealismo⁷⁸.

3.2.1 A mesa do café sob o sol, em Ruy Belo

Em Ruy Belo (1933-1978), poeta que descreve insistentemente a cena de escrita, sentar-se à mesa de um café é quase parte do gesto de escrever um poema. Esse tempo de escrita – “agosto” – é espacializado, como se nessas condições se pudesse enfim criar. O mundo ao redor – diurno, polifônico, solar – por vezes é nevoeiro, mas é em seu tempo-espço que permanece.

Estou todo no mês de agosto
 Estou escarranchado no lombo nutrido de agosto
 sentado à mesa de um café envolto no manto de múltiplas vozes
 olhando pela janela uma toalha de mar e a terra ao fundo
 debaixo do céu azul e branco do sol e do vento
 café e vozes céu terra e mar tudo coisas talvez de agosto
 objectos que o deus deste mês se porventura dada a fartura houver também um deus
 para os meses
 utiliza para que assim toda a gente possa falar univocamente de agosto
 e agosto não seja o nome frio dos números
 mas seja um tempo e a orla da água que banha os pés desse tempo
 e as coisas que existem na mão aberta desse tempo
 Agosto não é o oitavo mês do ano
 as férias há muito previstas e marcadas o sítio
 de certos rostos por um instante resplandecentes mas cedo bebidos pelo esquecimento
 talvez para o ano vindos na vaga de um novo mês de agosto
 Agosto são muitos jornais vagarosamente lidos
 de páginas uma a uma passadas como os trinta e um dias deste mês
 agosto é o espaço do pensamento da boca boquiaberta
 do sol outra vez usado como o único relógio de pulso
 Agosto é o regresso dos emigrantes o mês da morte na estrada dos emigrantes
 de uns homens que antes eram portugueses e hoje são emigrantes
 e voltam a estas paragens como as aves às terras serenas e avaras do norte
 Agosto é a estrada estreita que o mar enfia nos campos
 como fãca que fura sebes de canas campos de couves
 e ensombra ainda um pouco mais a sombra de certas árvores
 Agosto é eu estar aqui a trazer as mangas arregaçadas
 é envelhecer ao sol na dispersão distraída de determinados gestos
 é saber que estou de momento separado de secretárias com muitos problemas em
 suspenso
 que me sento numa pedra e oiço uma música e reconheço a minha forma mais
 frequente de me sentir vivo
 embora depois complique o que sinto e diga talvez que me sinto feliz
 Por vezes agosto é o nevoeiro essa espessura de certa maneira branca
 que me faz pensar que penso e achar que há uma certa profundidade no que por vezes

⁷⁸ A esse respeito, vale a leitura de texto de Joana Emídio Marques, disponível em: <<https://tinyurl.com/ycxkcvsh>>. Acesso em 12 jul. 2023.

penso
 nevoeiro que mora um tempo na minha cabeça e depois
 desce até às páginas do livro que leio de maneira diferente
 dos livros que leio nos outros meses do ano
 Agosto não é a pura palavra não é determinada designação para um tempo
 onde cada uma dessas coisas anualmente se encontra comigo
 Agosto são talvez estas palavras todas onde me perco onde procuro pôr os meus passos
 onde afinal penso que permaneço um pouco mais do que no frágil edifício dos dias
 Não escrevo neste domingo de agosto onde já houve sinos
 e há gestos diferentes dos mesmos gestos que fazemos nos outros dias
 Estou um pouco nestas palavras na própria
 palavra agosto que ponho sobre o papel
 e que embora aponte para agosto não é esse mês de agosto
 Estou em agosto estou um pouco em agosto
 (BELO, 2009, p. 661-662).

“Agosto não é o oitavo mês do ano”, nega o sujeito no poema de Ruy Belo. Em seguida, oferece diversas definições para agosto, esse estado de ânimo que percorre seu corpo, seus hábitos, sua escrita. Isso porque agosto se agita para além da frieza dos números, e existe como um tempo de contemplação, de calma e de reencontros. É desse modo que o sujeito constrói um espaço de pertencimento – o seu agosto –, em que o “frágil edifício dos dias” não se sustenta, mas as palavras, sim. Nelas, pode-se por os próprios passos, e ali se encontrar e se perder na apreensão do que é esse tempo especial.

A longa enumeração do que é esse agosto poético perpassa gestos, sensações, localidades, presença e observação. Nesse sentido, a leitura do poema enseja uma substituição progressiva e ritmada de cenografias, de modo a compor uma espécie de filme formado pelas imagens mentais projetadas pelas palavras. É a partir da criação poética que o leitor acessa as paisagens pensadas por um autor habilidoso. Dentre essas imagens, algumas possíveis cenas de escrita se destacam.

Estar em agosto, portanto, é menos uma questão de calendário e mais um estado, uma disposição, que recolhe no mesmo ato: a atenção, a leveza, o pensamento, a impressão, a expressão. Estar em agosto é arregaçar as mangas e, sobre a mesa, exercer o gesto, sob o sol, envelhecendo – distraidamente. As mãos que gesticulam não notam o que fazem, mas agem sob um impulso, uma paixão impensada: o poema expressa esse *pathos*. Estar “um pouco” em agosto é como, diante da profundidade infinita do poema, molhar somente os pés – e isto ser tudo.

O tempo de agosto, o tempo a gosto, de férias⁷⁹, é a periodicidade do encontro com o elemento poético, que, na poética de Ruy Belo, apresenta-se nas imagens que rondam a presença observadora à mesa de um café. Agosto, afinal, são jornais consumidos sem pressa, é o sol como relógio, é o livro que se lê de maneira diferente, é a própria palavra *agosto* depositada sobre o

⁷⁹ Em Portugal, à semelhança de outros países do hemisfério Norte, agosto é o mês das férias de verão.

papel, e que evoca muito mais que os dias do mês, possibilitando a extensão desse estado de coisas para além da rigidez do calendário. Agosto acontece sobre a mesa do café.

Figura 64 – *Café*, de Bernardo Marques⁸⁰ (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/yjzbrs72>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

A hora de deixar a mesa do café, no entanto, não é o fim do tempo-espaço de escrita, mas é também o momento de voltar à casa, longe da crescente balbúrdia do café à tarde. Em casa, a mesa ao sol espera para a próxima cena:

A meio da tarde não sei porquê quando mais cadeiras se arrastam nos ladrilhos
e há mais pessoas no pequeno café isolado na vizinhança do mar
e eu a bem dizer já não sei que fazer das minhas duas mãos
e dou graças a deus por serem não mais que duas porque senão
é que não saberia mesmo o que fazer das mãos que tivesse
mais ou menos a meio da tarde quando a dois passos já há um centro de sombra e
há a minha pena de que haja vento e haja muitos dias à sombra
talvez por me faltar já a segurança do sol pouco antes imóvel
pairando no alto sobre a cal calma das casas sobre as folhas mais largas dos plátanos
reúno os papéis dispersos na mesa pago os cafés diversos que fui tomando
e dirijo-me com um profundo encolher dos ombros apressadamente para casa
A penumbra interior da casa o facto de a essa hora não haver ninguém em casa
a convicção de que o sol já deve ter dado a volta a uma sombra redonda
rodeará a mesa junto à janela onde costumo escrever

⁸⁰ É possível verificar, no acervo online do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbekian (disponível em: <<https://tinyurl.com/yc4kymr4>>, acesso em 12 jul. 2023), a variedade de aparições da mesa na obra de Bernardo Marques (1898-1962).

a incidência muito particular da luz a meio da tarde eis aí outros
 tantos factores susceptíveis de explicar pelo menos em parte
 ou pelo menos na medida em que uma coisa se pode explicar
 que eu caminhe para casa e pense que me devo sentir então bem em casa
 Gosto de entrar e de mal entrar logo começar a lavar os dentes
 e de os lavar como se ao lavá-los eu lavasse mais do que os dentes
 ou fizesse outra coisa que não lavá-los pensando talvez numa coisa
 qualquer que não existirá não só para além do espelho que tenho na frente como nem
 sequer na vida que outrora
 também tinha quase toda na frente
 e agora se perde quase toda nas minhas costas como coisa que nunca vivi
 ou não é visível no espelho ou pelo menos não vejo no espelho
 porque a verdade é que nem mesmo vejo o espelho e só daria bem pelo espelho
 no momento em que o tirassem e fosse tarde demais para eu dar bem por ele
 As coisas em que penso não existirão muitas vezes talvez a não ser
 no meu pensamento ou então o meu pensamento modifica-as dá-lhes possivelmente
 uma forma diferente da que têm ou terão na realidade como por exemplo
 aquela mulher que há tanto tempo amei que nem mesmo sei bem se a amei
 e que a noite passada enquanto eu dormia e vivia essa vida intermédia dos sonhos
 emergiu de repente sem mais nem menos como uma mulher irresistível para mim
 para mais manietado pelo sono da superfície aquática do sonho
 e sobressaiu entre as demais coisas porventura mais ou menos sonhadas
 e deixou uma esteira indelével e nítida na minha memória como um
 apelo cavo e prolongado mesmo depois de eu ter acordado esteira só dispersa a meia
 manhã
 quando já outras pessoas e outros apelos quase por completo ocupavam
 o território movimentado e confuso como uma feira da minha vida
 da única vida que vivo e não é mais que estas coisas que faço
 ao longo do dia nos campos no café ou principalmente aqui em casa
 onde agora lavo os dentes como se nunca antes tivesse lavado os dentes
 Lavo os dentes e descubro imensas coisas enquanto os lavo e decerto
 lavaria muitas vezes os dentes ao dia se antecipadamente soubesse que descobriria
 tantas coisas como agora descubro e não são os dentes nem as gengivas
 nem qualquer destas coisas das quais aliás falo só por falar
 através de palavras que deito para trás das costas como a vida que vivi
 e se perderão para mim exactamente como essa vida palavras que nem mesmo
 conseguirei
 ver no espelho onde aliás nada vejo a não ser as gengivas e os dentes
 e a boca aberta de um homem que lava contente os dentes
 ou pelo menos os lava como uma forma de estar à tarde sozinho em casa
 e se sente bem sozinho e gosta moderadamente de estar em casa
 pelo menos porque assim não está no café onde a essa hora
 há mais pessoas e há o ruído de muitas cadeiras e onde se então estivesse
 o mais certo seria sentir o desejo de se levantar e ir para casa
 talvez porque já não sabe o que há-de fazer das mãos
 ou porque o sol deu a volta à casa e deixou na sombra e no silêncio
 da tarde
 a mesa redonda junto à janela onde costuma escrever
 como se porventura escrever fosse mais alguma coisa do que escrever
 ou porque pode lavar os dentes com a convicção estritamente suficiente
 para lavar os dentes num gesto curto do braço curvo
 em casa à tarde sozinho com uma tarde não sabe bem porquê
 um pouco mais lá fora nos campos que ali dentro de casa
 com a maior parte da vida já atrás das costas
 com um certo número de palavras como a vida deitadas para trás das costas
 e deitar palavras para trás das costas fosse alguma coisa como semear
 meter em andamento através do campo lavrado a mão na serapilheira
 dependurada do ombro esquerdo tirar ritmadamente um punhado de semente
 e espalhar a semente ao vento nos sulcos antes abertos pela charrua
 como se deitar palavras para trás das costas que é afinal o gesto de quem escreve
 fosse pelo menos lavar os dentes. Não queiram saber quem sou
 ou se porventura alguém por curiosidade ou forma de passar o tempo

quiser alguma vez saber quem sou que veja como lavo os dentes
 e que estou tanto nessa lavagem dos dentes como toda a pessoa que lava os dentes
 sozinha em casa a uma certa hora da tarde na casa em sombra
 (BELO, 2009, p. 658-660).

A decisão de deixar o café parte de um incômodo com as demais pessoas, esse excesso de presença que incute, nesse sujeito poético, tal desconcerto que se torna um desafio saber o que fazer das próprias mãos. E todo esse desacerto assola um homem, que se sente aliviado por não ter mais que duas mãos. O gesto interrompido, no café, é o da escrita. No décimo verso do poema, a cena de escrita é desmontada: reúnem-se os papéis, pagam-se as xícaras bebidas de café e então o sujeito se dirige à própria casa.

Não ter o que fazer das mãos parece ser uma metonímia para o desconhecimento sobre como agir em relação ao corpo como um todo – como se esse corpo fosse um intruso na cena em que habita. Assim, chegar em casa e se dedicar a qualquer atividade manual é não só um reencontro com a utilidade das mãos, mas um renascimento da possibilidade de estar do corpo.

A atividade eleita é escovar os dentes. O ato de limpeza parece se estender para além da boca, como se assim se pudessem higienizar também os pensamentos. Nesse ato, o sujeito revisita o sonho que tivera com uma mulher amada no passado, observa o próprio corpo em posturas diversas e se sobressalta com o ar de novidade que a atenção possibilita: agora se sente como se nunca antes escovara os dentes.

Estar presente no agir do próprio corpo é também uma alegria de quem, alguns instantes antes, sofria uma espécie de dissociação entre sua presença física e sua mente. Assim, escovar os dentes em casa é a manifestação feliz de não estar mais incomodado à hora cheia do café.

Nessa casa, o sujeito observa algumas vezes a sua mesa junto à janela. Recupera o seu formato – circular –, descreve a iluminação natural que a atinge e pensa sobre o próprio gesto de escrita, “como se porventura escrever fosse mais alguma coisa do que escrever”. Nesse pensamento, um enorme sentido poético se constrói e em muito aproxima esse sujeito da condição de um poeta que tem por hábito – e esse hábito é vital – a relação com as palavras. O que se enseja, portanto, é a próxima cena de escrita.

Da trivialidade do gesto de escovar (ou lavar) os dentes, surge um tempo de agudo lirismo. Em um momento de higiene, descobrem-se imensas coisas. O ato de lavar os dentes – que, de certo modo, cala a dúvida sobre o que fazer com as mãos, que, desde a mesa do café, pendem inúteis e em dúvida – parece negociar respostas precisas sobre questões imprecisas, o que o faz cogitar aumentar a frequência do hábito, caso possa prever as descobertas que o momento o trará. O que

acessa, no entanto, permanece em mistério, pois o que descobre não são os dentes, a gengiva, nem o que escreve, por meio de palavras que abandona como a vida que viveu, e que, assim como a própria vida, dele se apartarão. O que o sujeito descobre, supõe-se, é o ato de descobrir.

O poema de Ruy Belo parece habitar o limiar da apresentação da realidade por meio das palavras, como salienta Giorgio Agamben em obra que, não por acaso⁸¹, é intitulada *Studiolo* (2021). O humano que gesticula nos ambientes poéticos está um pouco ausente de si mesmo, mas há em seus rastros o elemento movente (o *pathos*) que anima a poesia. É por essa interseção entre dois “mundos incomensuráveis” (AGAMBEN, 2021, p. 68), a arte e a realidade, que o poema de Ruy Belo representa, antes de apresentar uma cena, o próprio poema. Esse seria o verdadeiro realismo, segundo Agamben.

Figura 65 – *O pintor ele-mesmo no seu espaço poético*, de António Costa Pinheiro (1979)



Fonte: <<https://tinyurl.com/f4637x8m>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

⁸¹ A obra de Giorgio Agamben é assim nomeada em referência aos cômodos renascentistas dos palácios, onde os príncipes se dedicavam à leitura ou à meditação, sempre rodeados das obras visuais, sobretudo as pinturas, que mais amavam. Nesse livro, em que Agamben pensa, medita e escreve cercado de obras caras a si, percebe-se o *studiolo* menos como um espaço físico, mas como uma “experiência de tempo”. Os *studios*, de modo mais geral, eram também o espaço dos religiosos meditarem acerca de suas leituras e de seu estudo e de suas leituras, em uma espécie de ócio produtivo, como salienta Benjamin: “Na noção de *studio* concretizou-se a associação íntima entre a ideia de ociosidade e de estudo. O *studio* tornou-se, principalmente para o celibatário, uma espécie de correspondente ao *boudoir*” (BENJAMIN, 2018, p. 1278).

A mesa à janela habita o movimento da realidade apresentada, mas, antes, compõe a própria obra, representação de si mesma. Em Ruy Belo, antes de apresentar de modo realista a própria cena de escrita doméstica, representa o poema em si, calando na sua arte a obsessão de imitar. Por isso, escovar os dentes é, antes de ser invocação de uma realidade imagética, imagem em si⁸². Igualmente, a mesa (no limiar entre iluminação e sombra, sob a janela à tarde) é mais que a mesa material em que escreve, é a sua mesa poética: rastro que é, em si, coisa. Nesse instante do poema, o agudo da realidade é a luz, que denuncia o tempo, como se em breve as trevas fossem engolir a janela, dando um tom soturno que contrasta com a claridade da mesa dentro de casa.

Esse é o tempo da observação da vida que passa como um curso revoltado, interrompido em forma de redemoinho pela reflexão artística ou poética. O hábito – como lavar os dentes ao chegar – encontra eco de rotina (mas ainda de observação e mesmo de algum moderado prazer) na ida ao lar, que, lê-se, não é mais do que a transferência da cena de escrita do café à cena de escrita doméstica (onde, por diversas razões, entre elas a hora precisa em que o sol ilumina de forma singular o tampo da mesa, o sujeito se sente bem). A fuga do desconforto iminente de um ambiente cheio de pessoas e já raro de luz solar, como fica o café à tarde, é a propulsão necessária para a busca por outra cena de escrita: a casa.

Um pouco do gesto em “Ao lavar dos dentes” é da inaptidão, da dúvida, do não-saber. Não sabe o que fazer das mãos, portanto volta: é também – não por acaso – a hora boa para se sentar à mesa que ainda vê luz, mas que já habita a sombra após o sol ter dado a volta à casa. O limiar da penumbra. Nesse tempo de hesitação, o gesto, então, assim como o lavar dos dentes, tem algum automatismo. Mas o sujeito escreve como se escrever fosse mais que escrever. E é nessa sequência de hábitos que oscilam entre a aflição e o prazer, entre o café e a casa, entre a rotina e atenção, que a figura humana se torna elemento movente na cena de escrita, vista por ela, também por ela escrita, mas onde se pode localizá-la pelo rastro dos seus gestos – como um personagem ausente.

O tempo de ausência é em si um tempo de mudança, como em alguns versos de “Tempora Nubila⁸³”:

(...)
 Às flores imóveis vou no vento irrequieto
 e regresso a um rosto onde nunca estou
 mas passou entretanto tanto tempo
 que quando à minha mesa volto não sou já quem dela se ausentou

⁸² “(...) a grande poesia não diz apenas aquilo que diz, mas também o fato de que se está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo” (AGAMBEN, 2021, p. 26).

⁸³ “Tempos nublados”, em latim.

(...)
(BELO, 2013, p. 41-44).

Nesse recorte de quatro versos, há uma síntese potente da dissociação que o sujeito poético experimenta quando longe de sua mesa. A incompatibilidade entre a pessoa que deixou a mesa e a que a ela regressou dá o tom de uma crise subjetiva experimentada por quem não se reconhece no próprio rosto – como quem não sabe o que fazer das mãos. Assim se prova da ausência de si mesmo, fermentada pela inegociável passagem do tempo.

Quando em casa, de volta à própria mesa, o sol parece, em Ruy Belo, integrante elementar do móvel onde se escreve. Ir e voltar da rua, mas sempre a tempo de encontrar o sol, a mesa, a mesa ao sol, como em “O tempo sim o tempo porventura”:

(...)
Fui e voltei ainda era vivo o dia
e tenho a minha mesa exposta já ao sol
já é humilde o sol é como a mesa
um artefacto coisa toscamente feita
Nada há de deus no sol nem mesmo o brilho
nem sequer é redondo ao meio e logo intenso e indeciso
O sol é aqui baço e é quadrado como um tampo
acaba onde começa é limitado é chato
Agora já nem mesmo alguma poesia
canta em mesa de sol sintagma usado
Quando cheguei não foi o mar que procurei
o que busquei foi a cadeira foi a mesa
foi uma esferográfica uma folha de papel
Que era já lua cheia bem sabia bem o sei
Que o mar era o senhor das casas o sabia e sei
que o ímpeto das ondas devassava as casas bem o sei
Era de noite era senhor eu que nas sombras
trocara pelas sombras um inferno de papéis
e negava esse inferno e me afirmava eu o sabia e sei
Sozinho caminhei caminhei cruelmente
gastei sapatos pés e pernas caminhei
Mas não é nada disto: lua noite mar
Foi o café a mesa e a cadeira o que primeiro busquei
foi a esplanada onde me sentei
Eu sou das esplanadas se possível no inverno
gosto de ter o maior sol no tampo
redondo se possível de uma mesa no inverno
de ver passar a gente e a de ao passar morrer
ao menos para mim carrasco por olhar
No entanto é aqui neste país
o único lugar amor onde morrer
(...)
(BELO, 2009, p. 771-776).

Como quem vê por uma janela, por uma moldura, vê-se o sol “através” da mesa nesse lugar baço em que a poesia já não canta: o sol é quadrado, limitado e chato como um tampo. O que se busca primeiro não é o mar, as ondas, as casas, a lua – mais que elementos poéticos, busca-se primeiro a cena onde escrever: por isso se procuram a cadeira, a mesa, a caneta e o papel. E se encontram. Ali, busca-se também o tampo redondo de uma mesa em que caiba o sol inteiro. Na equivalência

do sol em relação à mesa, artefato “toscamente” feito, o sujeito se coloca diante do que está à revelia de si, que existe a despeito de seu querer. No entanto, é pelo próprio desejo que sai a buscar o sol a mais, a mesa a mais. O sol redondo; a mesa, idem.

A busca pelo sol, nesse caso, parece ser a busca por uma cena em que a poesia novamente vigore – ela, que, no tampo quadrado, não mais cantava. Assim, a busca pelo sol é fatalmente acompanhada da procura por uma mesa, uma cadeira, uma caneta esferográfica e uma folha de papel. Na esteira de Agamben (2021), pode-se pensar nesse ambiente descrito no poema de Ruy Belo como uma espécie de *studiolo*: espaço que o sujeito frequenta e se contamina por imagens que assombram e tornam vívidas as palavras lidas e as palavras escritas. A mesa redonda, para o sujeito poético de Ruy Belo, é o *studiolo* em que se senta e se trabalha a sensibilidade para em seguida – após um indefinido tempo – registrar no papel, com as mãos, o que a mente elaborou. A presença física desse sujeito é, em Ruy Belo, de extrema importância para a composição da cena poética. A descrição construída no poema é nada além que a paisagem em que, pelas palavras, esse sujeito se torna também personagem. E esse personagem observa.

Nessa cena de escrita, na ocupação de ver passar toda a gente, o sujeito, à mesa de observação, coloca-se como um carrasco, que mata pelo olhar as existências alheias: parece que, não mais à vista, a vida deixa de ser. O mistério de não haver confunde-se com a sombra onde o olhar não alcança. Talvez por essa razão, na dúvida da penumbra, impere a decisão pela mesa ao sol e não à sombra – pulsão de vida, início da escrita.

Mas se algo falta – como uma folha ou tempo de vida, ou mesmo o sol – pouco sobra, não há palavras que sirvam de sustentação, de parapeito:

Falta-me a folha cinco
 E entretanto a barba foi crescendo
 a minha barba veio crescendo ferozmente
 indiferente à morte de um ou outro amigo
 às letras protestadas aos desgostos domésticos
 às viagens lunares às convenções às lutas
 Quando as coisas se erguem contra o homem
 se eriçam agressivas contra ele
 nem ao poeta basta o parapeito das palavras
 Eu por exemplo homem de pouco tempo
 trazido pelos dias aqui estou
 Continuo a dizer: se alguma coisa há
 que podias perder e ainda não perdeste
 de que já a perdeste podes estar certo
 Falta-me a folha cinco
 Estou com a barba feita
 Ainda este ano talvez em marienbad
 eu vi mulheres curtidas pelos lutos
 Mal de morte é o meu
 em plena posição de pé às três da tarde

em meio do movimento do rossio
 sentado à tarde no cinema em dias de semana
 Já caem carnes já se perdem pêlos
 já quase só me resta a devoção
 lisboa certos dias um amigo às vezes
 Poucas coisas importantes pensei durante a vida
 uma mesa de sol em pleno inverno
 um mar incontroverso alguns papéis
 – continua a faltar-me a folha cinco –
 pois apesar de tudo nada consta
 (BELO, 2009, p. 325).

A desolação conformada diante da passagem do tempo é uma possibilidade de leitura de um poema que, já no título, confronta a negatividade: “Nada consta”. O que sobra, no entanto, é sumariamente inventariado: tempo livre para ir ao cinema em dias de semana, queda de cabelo, flacidez corporal... Toda essa situação de perda é condensada em uma ausência material: a falta da “folha cinco”. Essa folha – para ler ou para escrever – é uma ausência constante na vida desse sujeito, que oscila entre a barba crescente e a barba feita, de modo que à leitura do poema se possa sentir a passagem do tempo.

As reflexões elaboradas acerca dessa perda de um objeto indistinto esbarram no pensamento sobre a perda em si. O sujeito adverte que a posse de algo é iminentemente a sua perda. Talvez em mais ou menos tempo, mas ter uma coisa é esperar o evento de perdê-la; mal irremediável. Assim, pode-se ler, por associação, a reflexão implícita sobre o mal maior, e que o sujeito reclama como seu: o mal da morte. Tal qual um objeto, ter a vida é a espera de não mais tê-la, o que adiciona uma camada importante à compreensão do poema e, por consequência, da expressão “nada consta”. O que sobra da vida, nesse sentido, é o nada.

“Nada consta” (como o título do poema), não há muito, a rotina do excesso de tardes denuncia em paradoxo como é já pouco o tempo. No saldo dessa conta vista sob a perspectiva do presente, há pouco de passado que se revela valoroso; mas a mesa de sol em pleno inverno rompe a negatividade e se afirma como presença positiva, duradoura e insistente. Ou, ao menos, como uma resistência de durabilidade que rompa o paradigma de não haver mais nada, pois, apesar dos dois últimos versos e de como ele voltam a apontar para o nada, o poema ficou após o fim. Depois de tudo, diante do nada, há ainda a cena – resta, ao fim e ao cabo, o poema sobre a mesa.

Ainda na mesa, pousam-se desconhecidas mãos:

Cantam na catedral ao fim do dia
 Sou uma posição ameaçada
 E nada nos meus gestos concilia
 o fim do dia com a madrugada

Esta chávena faz-me companhia
 Um café pode ser a solução
 Ó vida ora cheia ora vazia
 Só falta agora o sol banhar-me a mão

Mas vem o vento anavalhar as ruas
 e confundir de folhas nossos pés
 Agora mesmo sobre a mesa as tuas
 mãos e tenho de perguntar quem és

Dezembro dizes. Por que não outubro
 ó schelling o dos ombros quaresmais?
 1512? Quase o dobro
 Torremolinos não. Um pouco mais

É roma é meio-dia é um bocado
 A vida acaba a vida principia
 Reconheces o lixo assim esmagado
 por uma aprovadora maioria?

Mas cantam e o meu rosto permanece
 e levam-se mais longe os comprimidos
 Uma criança diz que me conhece
 Os dias começam a ser comprimidos
 (BELO, 2009, p. 322).

Em “Cantam na Catedral”, estabelece-se uma ambientação cronotópica⁸⁴ que é, simultaneamente, cena de escrita e interlocução. A descrição da passagem das horas com a interferência de sons sacros gera inquietação e desagua em reflexão sobre a passagem do tempo, de forma mais ampla, e a condição humana de inadequação diante de uma finitude que se anuncia pelo canto que vem do templo e da solidão supostamente aplacada por uma bebida quente – “Um café pode ser a solução”. A descrição⁸⁵ dessa atmosfera emocional trafega entre imagens de Torremolinos, na Espanha, e de Roma, na Itália, e se desenrola entre fim do dia, madrugada e meio-dia, com o sujeito diante de sua mesa de escrita. Há ainda a alternância entre a melancolia do não-pertencimento e o embate com a afirmação da identidade por meio da fala infantil que o aborda. Toda essa ambiência, que assola de reflexões sobre a vida e sua efemeridade, é também quem divide a mesa com o sujeito; e, em um gesto de tentativa de aproximação, estende as mãos sobre ela. Esse tempo que o perturba não coincide com o tempo desejado: é quando se reclama um “outubro” à companhia que se autointitula “Dezembro”, mês último – e que com seu vento frio cortante de inverno enche de folhas os pés escondidos sob a mesa do espaço. Também não é o tempo da escrita, mas um tempo recuperado pela escrita.

⁸⁴ “Para Bakhtin (2002), cronotopia é um conceito que explica a intersecção do espaço e do tempo. Sobre esse mesmo assunto, Bachelard (2003) afirma que a memória é espacial: um sujeito não se lembra do tempo, mas do espaço em que as cenas se desenvolveram” (KRÜGER, 2019a, p. 68).

⁸⁵ Essa ambiência – *stimmung* – lembra “O sentimento dum Ocidental”, poema de Cesário Verde (1855 – 1886) que, dividido em partes que remetem à passagem do tempo no espaço (“Ave-Marias”, “Noite fechada”, “Ao gás” e “Horas Mortas”), é fundante na poesia portuguesa. “O *stimmung*, como definido por Gumbrecht, pode ser entendido como um sentimento, uma sensação, capaz de evocar uma certa ambiência, clima, ou atmosfera emocional, ligada fortemente a certas noções de nostalgia” (AGUIAR, 2016, p. 982).

A vida humana – sobretudo a vida humana consciente de si – é uma “posição ameaçada” ao som etéreo que evoca a eternidade que não contempla um sujeito de carne e osso. Esse atravessamento gera incômodo e é espelhado pelo inconformismo diante do ocaso, do fim do dia. Toda a primeira estrofe é, portanto, uma cena de perturbação diante do iminente fim.

Na segunda estrofe, a solidão é amenizada por um café (a bebida) e a alternância de sensações sobre a vida dá ainda algum elemento de positividade a um sujeito que gostaria de sentir o calor do sol em sua mão. Mas a esperança de que a vida propicie algum conforto é varrida, na 3ª estrofe, por um vento cortante que faz recordar que o tempo, apresentado na estrofe seguinte, está em franca passagem.

Alguma angústia do poema é relativizada quando, por causa da criança que o interpela, o sujeito percebe o tempo como um recomeço, uma possibilidade de novo início, como se soprasse uma brisa de verão, que fizesse os dias serem maiores, adiando a inconciliação do sujeito com o começo da noite.

As mãos que pousam às mesas são aquelas para quem repouso é também gesto. São mãos demoradas, que, diante do indizível, indescritível ou ininteligível, permitem-se a afasia, a comunicação pelo silêncio, ou mesmo o descanso que precede a posterior verborragia gestual. São ainda mãos que tocam essa mesa, e que, por talento ou necessidade, encantam com seu toque esse repositório também de palavras:

(...)
 Até pequenas coisas foram para mim extraordinárias
 só pretendo silêncio solidão e ócio
 e ter eu tanto visto e tudo ser tão vasto
 como olhos de mulher que o tempo recupere
 O landó a vitória carros feitos de história
 as mãos na mesa anárquica das minhas
 palavras demoradas nos poemas
 mãos mal iluminadas pela luz
 limites para o leve murmurar da voz
 o espaço circular dos antigos serões de valsas
 os tectos abafados da antiga sala
 onde outrora morriam notas de piano
 os espelhos sem aço do passado
 que roubavam crueza às coisas reflectidas
 as bolas de bilhar que o tempo faz carambolar
 e tabelar nos dias nelas reflectidas
 passadeiras pesadas e sombrias a
 consola onde cai o cotovelo de quem fala
 (...)
 (BELO, 2009, p. 786-810).

São as mãos à mesa das palavras demoradas essas introduzidas em fragmento de “A sombra o sol”, de Ruy Belo. A “mesa anárquica” se apresenta como a superfície onde se depositam tanto as

suas mãos quanto as suas palavras. As mãos que se colocam à mesa tocam também a disposição de palavras, que, sob ordem de rebeldia, passam a compor os poemas em que o poeta apresenta tudo aquilo que, por muito visto, tornou-se ensejo dos posteriores silêncio, solidão e ócio. O landó (landau) e a vitória, antigas carruagens, trazem, do passado à mesa das palavras, elementos de memória, como: uma sala e sua arquitetura, o som de valsa e as notas de piano, espelhos, bolas de bilhar e também uma consola, móvel antigo e assemelhado a uma pequena mesa, que descreve como suporte aos cotovelos de quem fala. Essa consola é também apoio, como a mesa de seus poemas – e, assim como a turvação originada pelo evento de sua lembrança, as mãos que tocam o poema são mal iluminadas: sol oblíquo. O brilho difuso das palavras à mesa não ofusca o sombrio que há na tensão entre lembrança e esquecimento – o que espelha o título do poema.

Todas essas pequenas coisas compõem imagens de que o sujeito lírico não se esquece. A descrição da cena antiga tem o agudo ponto na mesa das palavras, o que permite interpretar que toda a reconstrução imagética e memorialista só é possível graças a essas palavras poeticamente ordenadas. A reconstrução pela memória, então, dá-se sobre a mesa poética do sujeito que lembra. Com as luzes de que dispõe, “a sombra o sol”, pinta um quadro de contrastes sutis mas bem delimitados.

Tudo é possível, assim, sobre uma mesa de escrita. A volta do passado por meio da memória das vozes, a inscrição no poema de cenas que se substituem na velocidade de um filme e até mesmo o olhar vitimado pelos pressentimentos de que, em alguma medida, não se pode deixar de falar da morte. Tudo isso é matéria do poema intitulado magistralmente como “Gênese e desenvolvimento do poema”:

Vozes vizinhas vindas da infância
através do sotaque de quem fala aqui ao lado
o sol inexorável sobre as águas
pressentimentos vindos com o vento
a velha fortaleza a vista da baía
a maré cheia a tarde as nuvens o azul
memória disto tudo noutra verão noutra lugar
e pelo meu olhar visivelmente vitimado
tudo possível pela mesa e pela esferográfica
pelo papel desculpa ó minha amiga pelo bar
a solidão assegurada pela multidão
a luz a hora as lérias o domingo
o cruzeiro de pedra o largo o automóvel
tudo isto não importa importam só
as mínimas e únicas palavras que me ficam disto tudo
e tudo isto fixam: «tempo suspenso» ou «mar imóvel»
ou «sinto-me bem» ou – que sei eu? – «alguém morreu»
(BELO, 2009, p. 416).

Nota-se que, no título, não há menção à gênese *de um* poema, mas *do* poema: assim, pode-se supor que tal escrita é quase uma confissão de método. Nesse sentido, tanto os temas principais de Ruy Belo se apresentam (o tempo, o mar, o próprio poeta e a morte), como também as imagens cotidianas que não importam, mas que, recolhidas como restos, ainda assim persistem no poema – tudo possível pela esferográfica e pela mesa.

Como uma escada cujos degraus se criam à medida que se sobe (ou se desce), ou como uma refeição que surge ao mastigar, o poema de Ruy Belo nasce no instante em que se faz nascer:

A frase-título do poema não é pura e simplesmente uma frase que apresenta o poema de que é título como uma reflexão metapoética (poema sobre poema). Embora se possa admitir essa sugestão, pode também ler-se aquela frase como designação, como se se dissesse: isto que vão ler (o poema que vão ler) é gênese e desenvolvimento do poema. É um modo de dizer que o poema tem no seu desenvolvimento, naquilo que se apresenta (a sucessão dos versos, composição, arquitetura), a sua gênese. (LOPES, 2003a, p. 27).

O desdobramento para além da metapoética, proposto por Silvina Rodrigues Lopes, apresenta uma possibilidade: superado o amontoado de memórias que assombrariam o sujeito poético, resta apenas aquilo que, no poema, nasce. Da rememoração caótica, importam apenas “palavras que não encontram correspondência nas ideias habituais, ou seja, que falam da realidade impossível e a constroem (...)” (Ibidem, p. 33). Tudo é possível pela esferográfica e pela mesa: em outras palavras, toda recordação, toda voz vizinha e toda observação restam no poema porque ali essas imagens nascem, ao serem escritas. E só essas mínimas e únicas palavras importam.

O delicado, mas furioso, processo de lembrar é a alimentação disposta à mesa para fazer crescer e nutrir o poema. Tal qual a mágica que acontece na cozinha, a alquimia poética é possibilitada, de todas as maneiras, pelo encontro entre mesa, caneta e poeta. Ao fim, sobram as paisagens nas palavras.

Distante de casa, em outra paisagem de uma cidade qualquer, em “Turismo”, a mesa sustenta também o conflitante sentimento de ver ser banal a mais inegociável das vivências: a morte.

Eu vi morrer um homem e caminho
Vários motivos de morte e uma
agenda mas
almoço
Há mesas e cadeiras e passeios e
sabe-me
a café
Mistério de maresia ou de ninguém
(BELO, 2009, p. 234).

Ter visto a morte perturba o caminho de quem passa a enxergar essa possibilidade por onde anda. Mas o dia e a vida continuam. As mesas, nesse caso, são elementos que compõem a cena

em que a trivialidade supera a exceção, a gravidade, o susto. O mistério de Ruy Belo, sob o sol, sabe a café.

3.2.2 Tabaco, sonho e névoa: a mesa do café em Nuno Júdice

Em artigo publicado pela *Revista Terceira Margem* (2016), a poeta e crítica Maria João Cantinho escreve sobre a poética de Nuno Júdice (n. 1949), enfatizando as categorias de “traço” e “ruína” em sua obra, a partir de Walter Benjamin. Nesse texto, Cantinho elenca uma pequena genealogia de pensadores que usaram a escavação como metáfora para a rememoração; de Freud (em analogia ao trabalho do psicanalista) a Husserl (em relação ao trabalho de fenomenólogo), chegando por fim a Benjamin, em seu texto “Escavar e recordar” (2004)⁸⁶. Nessa passagem, reconhece a figura que se aproxima de seu próprio passado via escavação. Essa escavação, no entanto, é realizada no campo da linguagem, de modo que seguir pistas e vestígios é presentificar, pela rememoração, aquilo que não é diretamente acessível e construir, pelas palavras, as imagens. Ainda segundo Cantinho, a poética de Nuno Júdice encena esse trabalho de construção imagética.

Sendo assim, é possível observar, em alguns poemas de Júdice, a criação de cenas localizadas em cafés. Essas cenas, no caso dos poemas aqui apresentados, têm em comum, além da localização, um enevoamento, elemento que ajuda a compor o ambiente construído a partir de ruínas. A névoa provoca, também, a criação de uma dimensão de sonho, em que o “sujeito lírico move-se (...) num território onírico que o transporta, através das imagens, até ao seu passado (vivido ou não), num desejo de o restaurar e de lhe conferir um sentido” (CANTINHO, 2016, s/p).

A esse respeito, Martelo (2010, p. 143)⁸⁷ sinaliza o adjetivo “abstracto” como uma recorrência notável na obra de Nuno Júdice. É, no entanto, a concretização (ou a “concreção”) de elementos que possibilita a apreensão do que, para esse poeta, é abstrato. Isso produz um deslocamento no sentido habitual das coisas, que deixam de ser objetos no mundo para serem objetos abstratos. Essa particularidade no trato do poeta a esses elementos se explica também pela ausência da abstração em si. Se há, nessa poesia, uma determinação, é que ela se liga a um todo (ainda que sem bordas definidas) bem concreto. Sendo assim, o que há de abstrato é a apreensão, ou mesmo a singularização desses objetos reais por meio do acréscimo do adjetivo. Por exemplo: “sinos abstractos”, “mãos abstractas”, “um barco abstracto” ou “um tampo abstracto de mesa” (JÚDICE apud MARTELO, 2010, p. 146). Nesse sentido, esse trabalho poético se aproxima dos mecanismos de deslocamento do sonho, para Freud. Talvez esse movimento análogo explique

⁸⁶ Cantinho menciona ainda Derrida e seu trabalho em relação à “arqueologia do traço” (2014), na esteira de Freud.

⁸⁷ Em ensaio intitulado “As pontes abstractas do poema”, presente em *A forma informe: leituras de poesia* (2010).

bem por que a névoa presente em tais poemas dá uma sensação onírica, ainda que não se mencione sonho algum.

No poema “A prova do humano”, é o tabaco que dá sabor ao trivial do dia:

Quem terá notado o gesto subtil do velho quando,
 ao enrolar o tabaco, limpou o indicador cheio de cuspo
 no tampo da mesa? Ali, há exatamente dois dias,
 sentara-me eu a escrever reflexões religiosas e um canto
 filosófico, depois, cansado do trabalho mental,
 desenhei a lápis duas ou três figuras na madeira gasta.
 Agora, os restos de café e a saliva dos velhos transformaram
 esses desenhos banais em peças
 de uma autêntica mitologia.
 O fumo do tabaco envolve-os como se fosse uma névoa antiga
 e as palavras trocadas, a meia voz,
 pelos ocasionais frequentadores daquele canto
 lembram-me esconjuros, maldições, ou apenas
 a invocação de algum espírito transitório.
 Assim, não posso passar sem ir, uma vez ou duas vezes por dia,
 àquele sítio: observar em culto que, inconscientemente,
 iniciei; e também ouvir um velho Baco
 cujas histórias me dão sede e sono.
 Mas que fazer nesta cidade de província,
 no inverno, à parte ouvir os velhos,
 ou inventar histórias, enquanto se bebe café
 e aguardente?
 (JUDICE, 2004, p. 23).

O café se torna, nesse poema, cenário de criação de uma “autêntica mitologia”. Mais especificamente, é à mesa que tal iniciação de culto acontece. Isso se dá porque o sujeito lírico interpreta que os desenhos por ele deixados na madeira gasta da mesa se animam no contato com o cuspe de um velho, um frequentador qualquer do café. Esse aparente gesto de profanação (limpar o cuspe onde outrora se escreveram reflexões religiosas) parece ser, para o sujeito do poema, a fundação de peças dessa tal mitologia. A cena de escrita do poema passa a ser percebida como local sagrado, muito embora não sem ironia. O “velho Baco”, que por ali rodeia, dá sede e sono. No entanto, é no café, e apenas nele, que se há de encontrar o que fazer em uma cidade de província.

Os velhos que falam nesse lugar estão imersos em fumaça de tabaco, mas o que o sujeito descreve é uma “névoa antiga”, que reconduz a fala desses homens a um lugar de mitologia: são, a partir disso, esconjuros, maldições e invocações. O cotidiano humano – e sua linguagem rasteira – prova-se, nesse sentido, mais pesado que a diáfana pretensão da palavra sagrada. Cria-se, àquela mesa, outra ordem metafísica, também pela palavra, mas já atravessada por um Baco decrepito, pertencente a essa autêntica mitologia de uma mesa específica.

Da cidade provinciana, no inverno, a mesa de Júdice viaja à imensa metrópole do Rio de Janeiro, onde, do frio, só há a sensação da mão em contato com o mármore do tampo da mesa da antiga confeitaria Colombo:

Suponho que todos os reflexos funcionavam
na confeitaria Colombo do rio de janeiro:
todas as madeiras e todos os metais,
exactas peças de uma sinfonia de luz e sombra,
fixavam os tampos de mármore das mesas,
as tampas de vidro dos balcões, as linhas
dos escaparates de vinhos e de bolos,
as máquinas automáticas de sumos e de tabaco.

Não me sentei em nenhuma mesa da confeitaria
Colombo, num dia de janeiro em que o calor
subia do alcatrão para o céu, e o céu lhe retribuía
com mais calor. Mas ao entrar na confeitaria
Colombo, e encostar-me ao balcão de mármore
que me punha no centro de um universo provisório
de cúpulas e de vitrais, eu aprendia de que forma
se constrói o mundo – a partir de que transparência,
e sobre que pedra.

Não fui até ao fundo da confeitaria Colombo,
no rio de janeiro, até porque há limites que
nem sempre se podem definir, num dia de janeiro,
com o calor a subir do alcatrão para o céu. Umbrais,
limiaries, pórticos: vestígios da pura passagem de
um sítio para sítio nenhum, enquanto se bebe
um café junto a um tampo de mármore que roda
como se fosse centro do universo: e, por trás dele,
rodam os sons que correspondem à música dos astros,
e que são apenas as palavras das mulheres que se
encostam ao balcão da confeitaria Colombo
e pedem um café, como eu, com um gesto de palavras,
que se fixa nos espelhos que nunca olho,
quando estou em frente deles.

Assim, na fronteira entre a manhã e a tarde,
vejo nascerem as grandes flores brancas da vida
que entra e sai com as mulheres da confeitaria
Colombo do rio de janeiro; e penso, quando acaba
o café, estender a mão para as colher, como se essas
flores vivessem noutra lugar que não seja os seios
dessas mulheres que se afastam, agora que acabo
o café, ao longo da rua de chão de pedra onde o sol
vai bater, perseguindo-as: as flores que murcham
com o sol, e se transformam nos grande frutos
verdes, que rolam pelo chão transparente
do rio de janeiro.
(JÚDICE, 2004, s/p).

O calor do verão carioca compõe o cenário em que tudo se vê, mas nem tudo se alcança. No referido limiar é que se encontram as pedras do chão da rua tocadas pelo sol escaldante e as pedras do balcão, invenções da mão humana, como as cúpulas, os vitrais, a arquitetura do lugar. Os limites indefinidos, esse pórtico onde o poeta bebe o seu café, é a cena descrita – entrelugar

entre a observação e a escrita. É no limiar que se escreve (e se inscreve) o poema: entre a manhã e a tarde, entre a rua e o café, entre as flores e os frutos, entre a mesa e o balcão, no *chiaroscuro*.

O jogo de luz e sombra evocado no poema de Nuno Júdice dá o tom soturno que corresponde à névoa do poema anterior. Se a fumaça do tabaco outrora criara tal ambiência, o calor vertiginoso – que conecta céu e chão em uma mesma massa de ar pesado – é, nesse poema, responsável por ambientar o leitor. Essa composição, “sinfonia” de imagens, localiza o sujeito poético precisamente no centro do lugar onde está. Nesse centro, o que há é uma mesa improvisada, um balcão, com seu tampo de mármore a “rodar”. Ali, ouvem-se mulheres, que atrairão, em seguida, a atenção do sujeito lírico. A elas, esse sujeito dedica não somente o olhar, mas a escuta e também a criação de uma imagem que as assemelha a flores – quando ainda estão por perto, possíveis de serem colhidas – e a frutos – quando já distantes e “rolantes” pelas ruas da cidade.

Esse poema, localizado na confeitaria mais célebre do Brasil, é intitulado “Imagem Brasileira”. É curioso notar como a imagem que se cria, nessa cena vivida pelo sujeito lírico, é a de transição, o que se evidencia pelo uso de elementos, por excelência, transitórios: umbrais, limiares, pórticos. Mesmo a fronteira, diferente em tudo do limiar⁸⁸, é também, nesse poema, especializada como um lugar de transição: é o momento do dia que transcorre entre a manhã e a tarde, localizando a cena no tempo. De todo modo, essas transições acomodam tranquilamente uma noção de paisagem, estratégia de tornar concreto aquilo que é memorial, onírico ou mesmo abstrato: é a “estratégia de concreção” (MARTELO, 2010, p. 148). Nesse sentido, a “paisagem é vista como uma forma de tradução/concreção de uma experiência interior” (Ibidem, p. 148). Assim, elementos cotidianos quaisquer se tornam imagens poéticas que se combinam na tradução do abstrato pela via do concreto. Por essa razão, compreende-se como a “Imagem Brasileira” é quase palpável a partir da escrita de Nuno Júdice, e parece estar ao alcance das mãos, como se sobre uma mesa à frente do corpo.

O Brasil aparece ainda à mesa em um poema de Nuno Júdice bem humorado (ou quase irônico) sobre as variações da língua portuguesa no mundo lusófono.

rapariga: s.f., fem. de rapaz: mulher nova; moça; menina; (Brasil), meretriz.

Escrevo um poema sobre a rapariga que está sentada
no café, em frente da chávena de café, enquanto

⁸⁸ “O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. (BENJAMIN, 2018, p. 815-816).

alisa os cabelos com a mão. Mas não posso escrever este poema sobre essa rapariga porque, no brasil, a palavra rapariga não quer dizer o que ela diz em portugal. Então, terei de escrever a mulher nova do café, a jovem do café, a menina do café, para que a reputação da pobre rapariga que alisa os cabelos com a mão, num café de lisboa, não fique estragada para sempre quando este poema atravessar o atlântico para desembarcar no rio de janeiro. E isto tudo sem pensar em áfrica, porque aí lá terei de escrever sobre a moça do café, para evitar o tom demasiado continental da rapariga, que é uma palavra que já me está a pôr com dores de cabeça até porque, no fundo, a única coisa que eu queria era escrever um poema sobre a rapariga do café. A solução, então, é mudar de café, e limitar-me a escrever um poema sobre aquele café onde nenhuma rapariga se pode sentar à mesa porque só servem café ao balcão. (JÚDICE, 2008, s/p.).

Em “Lusofonia” (título do poema), a mudança de sentido da palavra *rapariga* nos países lusófonos parece ser o disparador para um comentário que proporciona leituras várias sobre o entendimento do poeta acerca do uso do idioma. De qualquer modo, o poema costura com humor mordaz uma solução, que é a retirada do significante por meio da exclusão de seu objeto referido – no caso, a menina (a rapariga). Nessa operação de subtração, no entanto, a garota escapa, pois o que se retira, ao fim, é a mesa à qual ela se sentaria. O humor do poema está justamente em evitar a presença do incômodo linguístico não por sua supressão, mas pelo desconforto a ele causado na cena poética criada. Desse modo, o poeta não precisaria se livrar da rapariga, mas alterar as condições para que ela não aparecesse. Assim, com essa estratégia explícita, o leitor permanece atento ao real estatuto do poema como um poema, como um construto de palavras em que as imagens são delas provenientes. A mesa, por sua subtração, lembra que a escolha de palavras é quem erige uma cena poética.

Essa mesa que acompanha o onírico desperto é também a que está no poema “Cena de província”:

no café da aldeia, a mulher nova espera
que alguém chegue para tomar o café com ela. Não pediu
nada. Olha para fora, onde só as árvores se mexem
com o vento, e é como se não olhasse para sítio
nenhum. Na sua mesa de café de aldeia, sentada com o jornal
de província à frente, de rosto fechado para todos
os que estão no café – e para mim, ao balcão, olhando
para ela enquanto acabo o café – a mulher
nova espera que um deus chegue para tomar
café com ela. É verdade que uma beleza estranha envolve
o seu corpo, que as mãos têm as linhas puras de quem
não precisa de as gastar em trabalhos e estações; e que
o seu rosto traz a luz obscura de quem sabe que tem todos
os desafios do amor para vencer. Hesito em pedir-lhe o
jornal, pousar a minha chávena de café na mesa ao lado,
perguntar-lhe como se chama; e contar-lhe algumas histórias

desta aldeia, para que ela se vá embora, esquecendo esse deus que viria tomar café com ela. Mas a mulher nova continua a olhar para a rua, onde começou a chover. E quando chove, num largo deserto de aldeia, o ruído doce das gotas nos vidros até faz esquecer o bater das bolas, no bilhar ao lado, e a melancolia que escorre dos olhos da mulher nova que insiste em não abrir o jornal de província, em esquecer-se do encontro que está para não acontecer, e em olhar para mim, que acabei de pagar o café e saio, para apanhar a chuva que começa a cair com mais força no largo da aldeia. (JÚDICE, 2004, p. 117).

De regresso ao café de província, o sujeito lírico é agora um observador que se coloca na cena por meio da iminência de participação na vida de uma mulher que parece forasteira e que espera por algum acontecimento. No julgamento do sujeito, a mulher espera por alguém.

Sentada à própria mesa, ao lado da mesa do observador, ela espera por um milagre sutil. Com o intocado jornal à sua frente, ignora o que a circunda e espera veementemente que algo lhe aconteça. A mulher aguarda um sinal que a tire da expectativa – é a remota possibilidade de que um deus se manifeste no detalhe do cotidiano; que alguém chegue. Assim supõe quem escreve, como se sonhando acordado. Ao se sentar à mesa ao lado e observar essa mulher, assimila a potência de perturbar o silêncio que julga como espera, colocando-se, assim, na iminência de ser esse deus que acredita não vir mais. A cena nesse café de aldeia é algo barulhenta, em que ora se ouve o bater de bolas de bilhar, ora se ouve a chuva que cai com ainda mais força. Nesse cenário, as imagens são construídas a partir da onírica observação de um sujeito que tudo especula, tudo imagina. Logo, no entanto, vai embora, e é a sua partida o que perturba o olhar da mulher, rompendo a sua espera. O deus, que para o sujeito lírico não chegaria, chegara e fora embora – e, quando pôde, escolheu pousar o café na mesa ao lado.

É assim que Nuno Júdice parece tecer a fina conexão entre o real e o imaginado em sua criação poética. É assim também que a mesa, em suas cenas, parece acompanhada de um adjetivo que desliza o seu sentido para longe do habitual, e é nada menos do que um campo para a maquinação, para a escavação, para a busca de vestígios a serem reformulados pela palavra.

3.2.3 Sofrimento, desejo, solidão: Gonçalo M. Tavares e o *pathos* à mesa

Gonçalo M. Tavares (n. 1970) é um daqueles escritores que se lançam em tantos gêneros literários quanto há. Para além dos romances, das peças de teatro, dos fragmentos filosóficos e de investigação, das canções e da enciclopédia, entre outros, Tavares experimenta o verso, tanto uma paródia-pastiche de epopeia (*Uma viagem à Índia*, 2010), quanto em uma obra que se aproxima mais do lirismo, *1* (2005). Neste, embora de “comoção moderada” (MENESES, 2017, p. 61),

encontra-se sensibilidade, ainda que de modo tão racional e matemático, como é a tônica de toda a sua obra.

A abrangência da obra desse autor se aproxima da acepção cultural que se tem do *Atlas Farnêsse*, o titã que o mundo carrega. Isso porque esse titã “sustenta o globo em suas costas porque sustenta também um céu literário e filosófico e toda uma biblioteca de constelações que vem da tradição ocidental” (STUDART, 2012, p. 22). Gonçalo M. Tavares, autor de livros como *Atlas* (2021) e *Biblioteca* (2009), sabe bem o peso da tradição, que evoca em sua série “O Bairro”⁸⁹, por exemplo. Diante da magnitude desse céu, porém, não dobra os joelhos, como Atlas, mas dança⁹⁰.

A plasticidade do pensamento – e do corpo – em Tavares é o que, em sua poesia, articula uma racionalidade lógica extrema e o gozo da invenção intuitiva. Culmina-se, assim, na criação de um sujeito poético observador, que, a partir de hipóteses friamente calculadas, mais do que em evidências, escreve sentado à mesa de um café:

A mulher hesita entre o adultério e uma conversa.
 Percebo: na mesa fala baixo e sorri muito
 para um homem que não é o seu marido.
 Mas ainda há tempo. Por enquanto nada foi feito.
 Os pensamentos, felizmente, são reversíveis.
 A mulher ao sair do café
 poderá ser atropelada: um embate violento, vamos supor.
 Poderá, então, quem sabe, permanecer seis meses no hospital,
 com o marido ao lado, e revistas;
 todos os dias no horário permitido.
 E, se tal acontecer, esta mulher não será adúltera.
 O homem que não é o seu marido tem um fato escuro,
 uma gravata cinzenta atravessada por uma subtil linha branca.
 Está contente consigo próprio, é evidente, e com a gravata.
 Vejo-os sair do café. Despedem-se. Faço uma pausa,
 suspendo os meus projectos e observo-a a
 atravessar a rua para o outro lado.
 Um carro passa a grande velocidade,
 mas ela já se encontra no passeio, protegida.
 Do outro lado diz adeus ao homem de fato escuro,
 sorri muito, abana a mão com um movimento excitado.
 Ela desaparece por um lado, ele pelo outro.
 Encontrar-se-ão de novo: isso é certo. Num outro dia.
 Num sítio menos óbvio.
 De regresso a mim penso no que é o destino,

⁸⁹ “O Bairro” é uma série – ainda em construção – de livros curtos em que Tavares reúne grandes nomes da tradição ocidental e os convoca a viver em um mesmo espaço físico – ou esfera (STUDART, 2012) – como vizinhos, o que serve como uma metonímia do cânone. Alguns dos habitantes que nomeiam os livretos são: Valéry, Brecht, Breton, Eliot, Calvino e outros. Tavares dialoga com a tradição em outras obras, como na série “O Reino”. O exemplo extremo desse diálogo talvez seja *Uma viagem à Índia* (2010), em que, no cenário contemporâneo pleno de ironia, o clássico *Os Lusíadas* é visitado – em forma e em conteúdo. Nessa obra, também se referencia *Ulisses* (1982), de James Joyce, pelo nome do protagonista: Bloom.

⁹⁰ A tese de Julia Vasconcelos Studart (2012) se dedica, com grande fôlego, a relacionar a obra de Tavares a um conceito do próprio autor: o “dançarino sutil”. Essa averiguação parte de uma “reconfiguração no espaço da história”, do “desejo político do *espírito livre*” e mais especificamente da “literatura como um *corpo-dançarino*” (STUDART, 2012, p. 3). A esse respeito, relaciona-se, imediatamente, o *Livro da Dança* (TAVARES, 2008).

e no que é o tempo,
e sei, tenho uma certeza clara: aquela mulher vai sofrer.
(TAVARES, 2005a, p. 31).

A escolha do título do poema – “O adultério” – cria um elemento de afirmação diante do que não passa de suposição – o que, em um esgarçamento forçoso, mas não imprudente, coincide com o que é próprio da imaginação poética. O destino humano que acomete a mulher observada, nesse poema, parece impiedosamente o do sofrimento. Mas essa conjectura se ilumina por outra perspectiva quando, em uma releitura dos últimos três versos do poema, percebe-se que toda essa hipótese criada diante da outra pessoa é produto do pensamento de um sujeito ensimesmado – de “regresso” a si. A partir do arguto olhar à mesa ao lado, ele parece recolher elementos simbólicos para alegorizar o que de fato está certo de que acomete, como destino, aqueles que estão vivos sob a atmosfera do tempo: o sofrimento. A mesa em Tavares é cena de escrita e a mesa ao lado – onde se supõem amantes – é campo onde operam duas ferramentas que se auxiliam, como agulhas de tricô, na trama do poema: a observação e a criação.

A partir da observação de uma situação prosaica, o sujeito lírico de Tavares faz dançarem as possibilidades. Sinuosamente, evoca ainda o trauma físico (um atropelamento) como meio de fuga ao adultério: o atentado ao corpo salva a mulher do próprio desejo. Ou ainda: a violência contra o corpo o afasta provisoriamente de seu destino. Há, porém, no poema, um destino mais genérico do qual não se pode escapar: o sofrimento. Assim como a morte, o sujeito antecipa o sofrimento como o inegociável da vida, que, à passagem do tempo, presentifica-se. A cabeça erguida do sujeito lírico (que suspende os seus projetos para observar o encontro) é em si uma cena de escrita que, consoante o cariz de Tavares, centraliza o corpo em importância e em protagonismo. Tal relevância dada à forma humana revela muito sobre a dimensão material do elemento poético de Tavares, pois é esse corpo pulsante que conduz a dança das palavras.

Mas toda essa reflexão, produzida no íntimo ambiente do poema, aponta para a gênese da observação da mesa ao lado – como se o disparador da angústia reflexiva fosse nada além do que a súbita percepção de que toda carne humana – a do poeta, a do sujeito poético, a da mulher, a do marido, a do amante, a do leitor – está fadada ao colossal peso do *pathos*.

Esse parece ser o destino humano: assemelhar-se ao titã Atlas, carregar o impossível peso do (seu próprio) mundo. Se, porém, é a força física inteligente o que determina o sucesso da empreitada de Atlas, para o ser humano, de modo geral, o peso das costas parece solicitar outro tipo de estratégia. É que, no caso exemplar do poema, o sofrimento é de ordem emocional: para “segurar” o *pathos* da dor do amor, não basta a força física (que, nesse caso, pode inclusive servir para adiá-la), mas é preciso compreensão, entendimento, de que sofrer não é opcional.

Figura 66 – *Café* e *Café III*, de Rolando Sá Nogueira (1960)



Fonte: <<https://tinyurl.com/yb9r8bb7>> e <<https://tinyurl.com/yh6cb53r>>. Acesso em: 12. dez 2022.

O jogo imaginativo – e sua reflexão sobre o sofrimento amoroso – proposto por Tavares é ecoado quando, em um gesto warburguiano, se justapõem ao poema as duas obras do artista Rolando Sá Nogueira (1921-2002): há, sobre a mesa do café – lugar que nomeia a série de pinturas – dois sofrimentos distintos. Na esteira da lição imaginativa de Gonçalo M. Tavares, supõem-se solidão e relação, duas faces do *pathos* amoroso.

Ainda sobre o corpo e o amor, em “O rapaz”, Tavares diagnostica o desejo também por hipóteses:

O Rapaz folheia o jornal; procura emprego.
 É longo o cabelo; como o tempo que tem à frente.
 Com os dedos, chama, repentino, um homem
 acabado de chegar a outra mesa.
 Afinal não procura emprego; o Desejo encontrou-o,
 desocupado.
 Não vieram do coração os dedos que se mexeram.
 Vieram das ancas.
 O Rapaz prossegue a folhear o jornal,
 mas os olhos são agora a parte do corpo
 que menos importa
 (TAVARES, 2005a, p. 13).

É no prosaísmo, novamente, que se encontra o elemento poético em Gonçalo M. Tavares. Em uma cena semelhante a um café, o sujeito lírico observa atentamente um homem jovem que, sob

a ótica da possibilidade, é visitado pelo desejo, pelo *pathos* corporal. A sensação é uma espécie de amor que não nasce do romântico coração, mas das ancas, e anima os dedos de modo a expressar, por eles, um gesto familiar a quem já sentiu o corpo berrar em silêncio. A partir desse corpo tomado, os olhos do rapaz já não veem as folhas de jornal que miram com total desinteresse.

O tom menor desse poema, que se apresenta na quantidade mais enxuta de versos e nas escolhas lexicais e sintáticas mais secas e objetivas, mostra também como o pensamento criado (e escrito) à mesa de observação foi mais incisivo em relação à pessoa observada na mesa ao lado. Há um longo tempo pela frente, mas o *pathos* que aguarda a carne humana é de ordem física. A ideia de que o Desejo (com a maiúscula que o personaliza) encontrou o sujeito-objeto, e não o contrário, é parte da presunção atenta do observador que percebe a imprevisibilidade que há na situação. Olhos, dedos, ancas: esse é o caminho entre as partes do corpo que acorda do torpor, do tédio dos afazeres, bem à mesa do café.

Na ponta oposta extrema da experiência, o desejo se ausenta do corpo que não dança, que foi deslocado, desmontado, abandonado. É nesse contexto que se observa como Gonçalo M. Tavares, em poema intitulado “O Escritor”, compara a existência da pessoa que escreve à vida do solitário:

É um escritor ou então a mulher partiu com outro,
e o corpo não recuperou a vontade
de se preocupar com a roupa.
Espontâneo, vê-se; tudo o que traz vestido
apareceu-lhe à frente como numa colisão.
No entanto é discreto.
Tem a idade em que já não se desejam os olhares dos outros.
Branco, o cabelo transmite paz e
uma pequena desistência.
Tem cachimbo, óculos,
na mesa revistas francesas sobre a alma e os laboratórios que a
estudam;
pega numa folha e começa a escrever.
Tem ar sóbrio, o corpo não dança,
vê-se que há muito venceu o medo de não ser igual aos outros.
Escreve; passa a mão sobre a orelha.
É um escritor, em definitivo.
A luta não é com a solidão, vê-se que sabe usá-la,
percebe a sua natureza.
(TAVARES, 2005a, p. 18).

Há, na rigidez do corpo que não dança, uma associação irônica à figura do escritor. Ao contrário da mulher possivelmente adúltera e do rapaz assolado pelo desejo, a solidão desse escritor, que não parece ser para ele um incômodo, é também cênica. Não está à mesa do café, ou de taberna ou de bar ou de lugar algum que ofereça o outro. Está, sim, em casa, o que, nesse poema, é muito

mais um índice da falta de companhia amorosa. Há, ainda, uma associação entre a idade e a falta de desejo pelo desejo do outro. Não há referência a um número, embora se mencionem os cabelos brancos dessa figura; mas a idade no poema referida parece estar mais vinculada a uma experiência do que propriamente à precisa contagem de anos.

Nesse poema, há também um notável percurso de identificação irônica do que é ser um escritor. A princípio, confunde-se com ser largado por uma mulher, como se o sofrimento resultante do abandono fosse equivalente ao simples existir de um homem das palavras. Ao longo dos versos, no entanto, constrói-se uma *persona* que cabe bem nas roupas inadequadas de um escritor. A hipótese do abandono se confirma em outros termos: o homem parece ser o algoz de sua própria solidão. O escritor – não se duvida agora – é aquele que se abandonou e sabe usar a sua solidão. Mas não dança.

À mesa do homem, estão seus hábitos e suas leituras feitas ironicamente sobre a alma – aquilo que parece lhe faltar por ser um escritor ou por se tornar um a partir da experiência do abandono. A sua espontaneidade, também ironicamente forjada em um alheamento social, é marca de sua condição, que é, no entanto, por ele utilizada como ferramenta e passa de uma possibilidade de sofrimento à perfeita utilidade. O escritor descrito em Tavares é um solitário, em cuja casa “para um” se vê uma mesa cheia de seus modos, onde, junto ao seu corpo, o gesto ocorre. É – em casa, à mesa e em definitivo – um escritor. E não frequenta o café.

A cena descrita por Tavares é estritamente doméstica e parece criar a condição para que o escritor exerça sua função – e, em uma dobra de perspectiva, o sujeito poético (ao descrevê-lo) também o faça. As revistas, os óculos, o cachimbo, a folha de papel: esses são componentes do cenário que anima a palavra.

A cena de escrita de Gonçalo M. Tavares no café parece, nesse recorte, a cena do desejo, da observação dos corpos pulsantes. Tal hipótese ganha robustez ao se contrastar tal *locus* com a cena doméstica de um escritor que foi abandonado pelo desejo – e mais: pelo desejo de desejar. Em ambas as cenas, no entanto, o elemento comum é a mesa que figura como índice de sustentação, seja da falta, seja da falta da falta.

3.2.4 Sophia de Mello Breyner Andresen evocando Fernando Pessoa

A maneira como um poeta sobrevive ao apagamento do tempo histórico parece ser, como sua poesia, um estilo. Se a *Nachleben* das fórmulas de *pathos* à mesa (ou da mesa) é uma questão na poesia portuguesa, a presença de Fernando Pessoa é uma evidência ainda quando não se convoca

esse poeta à mesa. Nessa pesquisa, em que o recorte de *corpus* é justamente a poesia portuguesa pós-pessoana, é notório como esse nome (que traz consigo uma legião de outros nomes) insiste, irrompe e, ironicamente, sobrevive. Se a presença de Pessoa é uma fórmula de *pathos*, não é o caso de se investigar. No entanto, pode-se afirmar com alguma certeza que o poeta Fernando Pessoa não é somente marca de ruptura em um recorte temporal, mas também sintoma que segue se manifestando na poesia portuguesa posterior a si.

Em mais uma operação de recorte – ou de enfoque – serão analisadas as aparições de Fernando Pessoa (*persona* ou poeta) em poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) por meio daquilo que a própria poeta nomeou como “evocação”: um chamamento objetivo, claro e explícito ao nome de Pessoa.

Uma das imagens mais célebres de Fernando Pessoa é a sua presença nos cafés de Lisboa⁹¹, como lembrado por Ana Maria Freitas a partir da leitura de Marina Tavares Dias e seu trabalho sobre a história da capital portuguesa:

Os nomes de alguns cafés da cidade de Lisboa ficaram associados aos artistas e escritores que os costumavam frequentar. No século XIX e na primeira metade do século XX, os cafés da Baixa foram locais de encontro diário de gerações literárias e políticas. Aí se formavam tertúlias, onde se discutia pintura, literatura e política, o que de novo surgia no país e “lá fora”, se criavam alianças, se afirmavam filiações e se lançavam projectos colectivos. A vida dos cafés estava ligada à vida cultural da cidade de Lisboa. No século XIX, no *Nicola*, no *Botequim das Parras* e no *Marrare* reuniram-se escritores, poetas e partidários das diferentes ideologias e facções políticas, atentamente vigiados pela polícia do intendente Pina Manique. Na Praça D. João da Câmara, antiga Praça de Camões, ao Rossio, o *Café Martinho* foi local de encontro queirosiano. A geração de **Fernando Pessoa** foi, como as anteriores e a seguinte, habitual frequentadora da *Brasileira* do Rossio e da do Chiado, do *Martinho* do Rossio ou da Arcada, do *Café Montanha* e do *Café Suiço*. Os representantes de uma nova escola de pintura expunham os seus quadros na *Brasileira* do Chiado, para grande escândalo dos mais conservadores. É no *Suiço* que Henrique Rosa (v.) apresenta **Pessoa** a Camilo Pessanha e é no *Café Montanha* que **Pessoa**, sob a forma de **Álvaro de Campos**, vai ao encontro de Gaspar Simões e José Régio. É na *Brasileira*, mas do Chiado, que Cecília Meireles espera em vão por **Pessoa**, com quem tinha marcado um encontro a que o poeta não compareceu. António Cobeira (v.) descreve a aparição regrada e pontual de **Fernando Pessoa** nos lugares do costume, do escritório onde fazia a sua correspondência comercial ao café *onde se espreguiçava em silêncios de observação e arremetidas ágeis de ironia*. Dois dos mais conhecidos retratos de **Pessoa**, da autoria de Almada Negreiros, representam-no sentado a uma mesa de café, com o número 2 da revista *Orpheu* (v.) sobre o tampo. Entre 1913 e 1916, o grupo do *Orpheu* reunia-se sobretudo na *Brasileira* do Chiado. O papel timbrado e os envelopes que o estabelecimento fornecia aos clientes servem de suporte a muitos poemas e textos do espólio **pessoano**. O diário do poeta datado de 1913 refere essa presença quase diária na *Brasileira*, do Rossio ou no Chiado, e no *Martinho* do Rossio, para discutir livros e autores, planear obras futuras e criticar as que acabavam de sair. Foi no *Martinho* do Rossio que **Pessoa** e Sá-Carneiro fizeram a revisão de provas da revista *Orpheu* e Almada Negreiros gritou o seu *Manifesto Anti-Dantas*, de pé, sobre uma mesa. Eduardo Freitas da Costa (v.), na sua obra *Fernando Pessoa, Notas para uma Biografia Romanceada*, recorda a tertúlia

⁹¹ A sanha turística de sentar-se ao lado de Pessoa no Café “A Brasileira” para tomar uma *bica*, no Chiado, é um rastro contemporâneo dessa ausente presença.

da *Brasileira* do Rossio que, em 1916, ocupava geralmente as duas mesas ao fundo, junto à escada. Para além de **Fernando Pessoa**, pertenciam ao grupo Augusto Ferreira Gomes, Júlio Teles Pereira, Cunha Dias, Fernando Bravo, João Silva Tavares, Fortunato da Fonseca, Júlio de Vilhena, Luís de Montalvor, António Bossa, Francisco da Silva Passos, Alfredo Pedro Guisado, Francisco Fernandes Lopes, Vitoriano Braga, Mariano Santana, Côrtes-Rodrigues e Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoais e José Castelo de Morais, quando vinham a Lisboa. César Porto, recorda ainda, não fazia parte da tertúlia, mas sentava-se com **Fernando Pessoa** numa mesa ao canto. Segundo a *Ilustração Portuguesa* de 1920, os grupos distribuíam-se da seguinte maneira: a *Brasileira* do Chiado e o *Martinho* eram cenáculo de escritores e artistas, enquanto o *Chave d'Ouro* e a *Brasileira* do Rossio eram ponto de reunião de políticos. Cada grupo tinha as suas personalidades e os seus ídolos. A correspondência dá testemunho da importância dos cafés na vida cultural. Era aí que se reviam e corrigiam provas (carta de Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues, de 6-3-1913), se escreviam textos ou cartas, se deixava correspondência e livros para outros clientes habituais. As novas teorias são apresentadas aos membros do grupo. Noutra carta a Armando Côrtes-Rodrigues (4/10/1914), **Pessoa** descreve o conteúdo da *Antologia do Interseccionismo* que pretende publicar logo depois de acabada a guerra. Um dos textos será *O Interseccionismo explicado aos inferiores*. E acrescenta: *É aquela explicação do interseccionismo por meio de gráficos que, uma vez, na Brasileira, lhe delínhei. Recordas-se?* É na *Brasileira* do Rossio que **Pessoa** tem uma experiência mediúnica, que narra, em carta de 24 de Julho de 1916, à Tia Anica (Ana Luísa Pinheiro Nogueira). Nesse café chegou a ver, afirma ele, *as costelas de um indivíduo através do fato e da pele*. Ainda noutra carta a Armando Côrtes-Rodrigues (28-6-1914), pede-lhe que se encontre com ele na «...vil cova de ou jazigo de utilidades e propósitos artísticos que dá pelo nome humano de «Brasileira do Rossio». É sentado à mesa da *Brasileira* do Chiado que **Pessoa** lhe escreverá mais tarde, a comunicar o triunfo absoluto do primeiro número da revista *Orpheu* e a «tareia» na primeira página do jornal *A Capital* (4/4/1915). Foi no *Martinho* do Rossio que se reuniu, em 1928, o grupo de que faziam parte **Fernando Pessoa**, José Pacheco, Mário Saa, António Botto e Albino Lapa para planear a *Solução Editora* e, mais tarde, em 1932, a *Revista Editorial*. Com o tempo, **Pessoa** muda o seu poiso habitual para o café *Martinho da Arcada*, situado no Terreiro do Paço, onde se formou uma nova tertúlia. Este estabelecimento, o mais antigo de Lisboa, era o local para onde se dirigia quem o desejava encontrar, deixar-lhe encomendas, cartas ou recados. A amizade dos proprietários, a família Sá Mourão, permitia a **Pessoa** ficar à mesa para além da hora em que o estabelecimento encerrava, chegando mesmo a partilhar o jantar da família. Luís Pedro Moitinho de Almeida (v.) recorda a preferência de **Pessoa** por este café. Frequentava-o quase diariamente e ali recebia a visita do seu círculo de amigos. Numa fotografia do *Notícias Ilustrado*, de 1928, vê-se o poeta à mesa, com António Botto, Raul Leal e Augusto Ferreira Gomes. Outras fotografias da época mostram-no sozinho, sentado a uma mesa, escrevendo. É aí que Almada Negreiros o descreve pálido como um defunto, debaixo de uma mesa, aterrorizado pela forte trovoadas que se fazia sentir. É também aí que Pierre Hourcade o encontra na semi-penumbra do café. João Gaspar Simões recorda-o, em 1935, dois ou três dias antes da sua morte, numa mesa ao fundo. **Pessoa** chega a demonstrar alguma distância em relação ao ambiente da *Brasileira* do Chiado. Numa carta a João Gaspar Simões (11/12/1931), a propósito das teorias de Sigmund Freud e da interpretação sexual que delas se faz, afirma: *Isto dá azo a que se possam escrever, a título de obras de ciência (que por vezes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que se possam «interpretar» (em geral sem nenhuma razão crítica) artistas e escritores passados e presentes num sentido degradante e Brasileiro do Chiado (...)* Nas novelas policiárias, textos de ficção em que o quotidiano está mais presente, os cafés têm o seu lugar. É no *Café Montanha*, onde era conhecido, que o assassino de *O Caso Vargas*, deixa, dentro de uma mala, os *quatro volumes (grosos) da História de Portugal de Pinheiro Chagas*. Em *Crime*, uma das personagens, empregado num escritório da Baixa, passa o tempo em que não está no escritório, ou a comer em casa, na *Brasileira* do Rossio a discutir política. Pertence a **Bernardo Soares**, no entanto, e ao *Livro do Dessassossego*, a referência mais marcante: *Do terraço deste café olho tremulamente para a vida*. (FREITAS, 2023, s/p.)⁹².

⁹² Destaques em negrito feitos por essa pesquisa.

A longa citação se justifica menos pela genealogia dos cafés no modernismo português e mais como evidência da presença inapagável de Fernando Pessoa desses ambientes. Sua atividade poética – assinada por seu ortônimo ou pelos muitos heterônimos, em especial Álvaro de Campos e Bernardo Soares – é abertamente devotada à presença nos cafés. Interessa saber, porém, que rastro é percebido pela poeta Sophia de Mello Breyner Andresen.

Na memória dos cafés de Lisboa, na Baixa, diante do Tejo, no mármore que encima a mesa, Andresen recupera a presença de Fernando Pessoa em “Cíclades”:

Evocando Fernando Pessoa

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
O teu nome emerge como se aqui
O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
Viajante incessante do inverso
Isento de ti próprio
Viúvo de ti próprio
Em Lisboa cenário da vida
E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
O empregado competente de uma casa Comercial
O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa
O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas
Buscamos o rastro frio das tuas mãos –
O imperceptível dedilhar das tuas mãos)

Esquartejado pelas fúrias do não-vivido
À margem de ti dos outros e da vida
Mantiveste em dia os teus cadernos todos
Com meticolosa exactidão desenhaste os mapas
Das múltiplas navegações da tua ausência –
Aquilo que não foi nem foste ficou dito
Como ilha surgida a barlavento
Com prumos sondas astrolábios bússolas
Procedeste ao levantamento do desterro

Nasceste depois
E alguém gastara em si toda a verdade
O caminho da Índia já fora descoberto
Dos deuses só restava
O incerto perpassar
No murmúrio e no cheiro das paisagens
E tinhas muitos rostos
Para que não sendo ninguém dissesses tudo
Viajavas no avesso no inverso no adverso

Porém obstinada eu invoco – ó dividido –
O instante que te unisse,
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste

Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto
Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria
Que os deuses não te deram nem quiseste

Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece
 Atravessada pelo respirar leve da luz
 Aqui brilha o azul-respiração das coisas
 Nas praias onde há um espelho voltado para o mar

Aqui o enigma que me interroga desde sempre
 E mais nu e veemente e por isso te invoco:
 «Porque foram quebrados os teus gestos?
 Quem te cercou de muros e de abismos?
 Quem derramou no chão os teus segredos?»

Invoco-te como se chegasses neste barco
 E poisasses os teus pés nas ilhas
 E a sua excessiva proximidade te invadisse
 Como um rosto amado debruçado sobre ti

No estio deste lugar chamo por ti
 Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa
 Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor ver recua
 E quiseste a distância que sofreste

Chamo por ti – reúno os destroços as ruínas os pedaços –
 Porque o mundo estalou como pedreira
 E no chão rolam capitéis e braços
 Colunas divididas estilhaços
 E da ânfora resta o espalhamento de cacos
 Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros

Porém aqui as deusas cor de trigo
 Erguem a longa harpa dos seus dedos
 E encantam o sol azul onde te invoco
 Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência

Pudesse o instante da festa romper o teu luto
 Ó viúvo de ti mesmo
 E que ser e estar coincidissem
 No um da boda

Como se o teu navio te esperasse em Thasos
 Como se Penélope
 Nos seus quartos altos
 Entre seus cabelos te fiasse
 (ANDRESEN, 2018, p. 655-657).

A evocação a Fernando Pessoa se inicia, em “Cíclades”, a partir da percepção da paisagem. Mais: a presença de Pessoa é imposta, como se, diante da claridade do lugar, o sujeito poético de Andresen não pudesse não evocá-lo. Assim como os rastros de Pessoa são inapagáveis da poesia portuguesa, o seu nome emerge à revelia de quem escreve. A revelação dessa presença evoca algo da fotografia ao retomar a ideia da revelação de um negativo: é como se, tirado o retrato, ele só se tornasse visível naquele local.

Em seguida, dados biográficos do poeta (confundidos com os de seus heterônimos) são enumerados: a cidade onde viveu (Lisboa), o imóvel onde morava, o emprego que tivera e finalmente o hábito de frequentar cafés na Baixa ou virados para o Tejo. A importância dessa presença nos cafés (salientada em Andresen por um parêntese-estrofe inspirado) vai ao encontro

dos registros que existem dessa figura lisboeta. A sua biografia, estilizada em várias, recorda como eram importantes as mesas de cafés para sua vivência e sua escrita. A esse respeito, como recordado por Ana Maria Freitas (2023), Almada Negreiros e António Costa Pinheiro registraram em imagem:

Figura 67 – Duas representações de Fernando Pessoa à mesa: *O poeta Fernando Pessoa - ele - mesmo*, de António Costa Pinheiro (1979) e *Retrato de Fernando Pessoa*, de José de Almada Negreiros (1964)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4r2tvwjm>> e <<https://tinyurl.com/2xndypje>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

A presença de Pessoa nas mesas de café de Lisboa é uma forte memória viva. Mas o poema de Andresen vai além: o poeta, chamado de “dividido”, é poeticamente unido e chega às ilhas gregas que jamais visitou. A partir dessa criação de percurso, a viagem andreseniana ganha a companhia de Fernando Pessoa, a quem a poeta (fidelizada pela experiência ao sujeito lírico que cria) apresenta a Grécia. O local de escrita – a cena – é sinalizado pelo dêitico mais absoluto: “aqui”. É nesse espaço-tempo que uma poeta reúne “os destroços as ruínas os pedaços” e leva pelo braço um sujeito outrora repartido. A condução de Andresen às Cíclades extrapola a evocação e cria pela palavra uma experiência em que Pessoa pousa os pés nas ilhas.

A ruptura de Pessoa é espelhada pela cultura grega: capitéis, colunas, ânforas, braços de estátuas... todo o mundo grego se estilizou em cacos. Assim como faz com o poeta dividido, o sujeito lírico de Andresen reúne os destroços e, no poema, faz uma festa. Nessa Grécia recuperada pela palavra, Pessoa se insere em uma tradição e em uma vivência muito distantes de si. O desejo de Sophia de Mello Breyner Andresen expresso pelo poema é de que “ser” e “estar” – da Grécia e de Pessoa – coincidam.

Muito embora resultante da cena de escrita na Grécia, a claridade do lugar a transporta, portanto, para uma mesa qualquer (em Lisboa, pois em outro lugar não seria possível, dada a biografia pessoana) em que Pessoa resta como rastro, e de onde parte a imaginação de Andresen, que projeta o poeta “dividido” à vivência imaginada da geografia e da cultura gregas. A evocação de Fernando Pessoa, dedicatória-evidência, é um exercício de realização pela palavra de uma viagem que coloca no norte da bússola um sujeito que a si próprio fraturou e ficcionalizou.

A fórmula se repete, agora pelo título e não pela dedicatória, em “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”:

Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra
 (E foi pelo som do cabo a descer que eu soube que ancorava)
 Saí da cabine e debrucei-me ávida
 Sobre o rosto do real – mais preciso e mais novo do que o imaginado

Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto
 Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma ilha grega
 Murmurei o teu nome
 O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene
 Como esguia mastreação de veleiro
 E acreditei firmemente que tu vias a manhã
 Porque a tua alma foi visual até aos ossos
 Impessoal até aos ossos
 Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus – Persona

Pois de ilha em ilha todo te percorreste
 Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa
 Até às rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias

O casario de Hydra vê-se nas águas
 A tua ausência emerge de repente a meu lado no deck deste barco
 E vem comigo pelas ruas onde procuro alguém

Imagino que viajasses neste barco
 Alheio ao rumor secundário dos turistas
 Atento à rápida alegria dos golfinhos

Por entre o desdobrado azul dos arquipélagos
 Estendido à popa sob o voo incrível
 Das gaivotas de que o sol espalha impetuosas pétalas

Nas ruínas de Epheso na avenida que desce até onde estive o mar
 Ele estava à esquerda entre colunas imperiais quebradas
 Disse-me que tinha conhecido todos os deuses
 E que tinha corrido as sete partidas
 O seu rosto era belo e gasto como o rosto de uma estátua roída pelo mar

Odysseus
 Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa
 Onde estão as coisas que plantei e fiz crescer
 Onde estão as paredes que pintei de branco

Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua
 Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua
 Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é olhado por um deus
 Aquilo que o olhar de um deus tornou impetuosamente presente –
 Na manhã de Hydra
 No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas
 Uma disponibilidade transparente e nua
 Que te pertence

O teu destino deveria ter passado neste porto
 Onde tudo se torna impessoal e livre
 Onde tudo é divino como convém ao real
 (ANDRESEN, 2018, p. 630-631).

Em Hydra, ilha grega, um poema se constrói seguindo o pressuposto da evocação ao poeta Fernando Pessoa. Como em “Cíclades”, há um jogo entre a imaginação e a criação de uma realidade poética em que o poeta “de ambíguo nome” visita a Grécia. No poema de Andresen, tudo faz lembrar Pessoa, que é evocado em um murmúrio: a limpidez do dia, o porto e seu *deck*, a praia, a palmeira com nome de mulher (Nausikaa), as rochas negras, o casario refletido na água – e a concisão visual de tudo isso.

Há, no poema, uma relação entre os nomes de Fernando Pessoa e Odisseu, herói grego da *Odisseia* de Homero. É curioso que o nome Fernando tenha em sua origem o significado daquele que busca a paz e que é um viajante corajoso. Também – e por excelência – viajante, Odisseu, no entanto, significa “o irritado”, contraste absoluto com Fernando. A assimilação, no entanto, parece estar ligada aos arquétipos fundamentais do personagem grego e da *persona* poética de Pessoa – ambos fundadores em suas culturas. Essa ligação insólita é deixada de lado no poema nos últimos versos, que sinalizam o porto de Hydra como um destino imperativo (embora não visitado) para Pessoa. Nesse lugar, a impessoalidade e a liberdade dariam o tom que, afirma-se no poema, remete inegociavelmente ao poeta de Lisboa.

A vista desse Porto é também de onde se vê uma praça em frente ao cais, onde estão mesas em um café. A “disponibilidade transparente” desses assentos remete à imagem de Pessoa às mesas dos cafés em frente ao Tejo, o que confirma a irrupção violenta dessa figura no imaginário lírico do poema.

Há um verso brilhante – ainda em “Cíclades” – em que se compara a distância de Fernando Pessoa de si mesmo à distância de quem recua para melhor ver um quadro. Essa colocação física que melhora o olhar parece ser, por analogia, o que acontece com o sujeito lírico dos poemas de Andresen, que, à distância da Grécia, melhor vê Fernando Pessoa à mesa de um café em Lisboa.

3.2.5 Manuel António Pina no Café do Molhe

A presença em um café do Porto é, para o poeta Manuel António Pina (1943-2012), uma reconstrução poética obstinada da memória. O “Café do Molhe”, que dá nome ao poema, é um estabelecimento do cais da cidade do Porto, para onde o poeta transporta o sujeito lírico, as suas recordações e quem as lê, quando apresenta um momento permeado pelo amor:

Perguntavas-me
(ou talvez não tenhas sido
tu, mas só a ti
naquele tempo eu ouvia)

por que a poesia
e não outra coisa qualquer:
a filosofia, o futebol, alguma mulher?
Eu não sabia

que a resposta estava
numa certa estrofe de
um certo poema de
Frei Luis de León que Poe
(acho que era Poe)
conhecia de cor,
em castelhano e tudo.
Porém se o soubesse

de pouco me teria
então servido, ou de nada.
Porque estavas inclinada
de um modo tão perfeito

sobre a mesa
e o meu coração batia
tão infundadamente no teu peito
sob a tua blusa acesa

que tudo o que soubesse não o saberia.
Hoje sei: escrevo
contra aquilo de que me lembro,
essa tarde parada, por exemplo.
(PINA, 2018, p. 99-100).

A pergunta que atravessa o sujeito lírico em Pina, nota-se, é rememorada no pretérito imperfeito do indicativo. Essa escolha de tempo e modo verbais, aparentemente inocente, revela, no entanto, um estado de coisas longo, ou mesmo uma condição de questionamento permanente. “Naquele tempo”, a pessoa amada era inquisidora, porque só de sua boca saíam as perguntas que o sujeito poético se dispunha a ouvir. A fronteira borrada entre o questionamento e a questionadora é também, em alguma medida, causa da desordem do sujeito, que, mesmo que tudo soubesse, nada saberia.

O deslocamento entre a ciência e o saber se mostra, nesse poema, advindo de uma desorganização subjetiva, promovida por um *pathos* avassalador. Pela recordação – e pelas

palavras que a possibilitam –, essa paixão é apresentada, portanto, como a indefinidora da racionalidade do sujeito. E não basta que se note a obtusa capacidade racional desse homem; é necessário, também, perceber o tom complacente de quem gozava de tal inaptidão. O *pathos* é, nesse caso, menos um sofrimento e mais uma afeição, de modo que a mulher e a poesia também se confundem na memória do bem-querer.

A presentificação – o *aqui-agora* – do poema, em seus três últimos versos, dá a chave para a hipótese da construção poética pela rememoração. Ou mesmo da rememoração via elaboração poética. Isso porque, além do tempo verbal, há o contraste com a consciência presente de um sujeito supostamente não mais visitado pelo *pathos*, mas racional na construção de um poema em que apresenta seu atual entendimento de por que escolheu a poesia, bem como na percepção da memória em si.

A memória é tema caro a Pina – e a sua reconstrução mediante a poesia é objeto de reflexão. Em entrevista a Ana Marques Gastão, Pina afirma que

[n]ão se escreve poesia com sentimentos ou emoções, mas com a memória. Nela, vivido e sonhado confundem-se. O medo de uma ferida – ou o desejo, porque não são substancialmente diferentes – não deixa de ser uma ferida. A verdade da escrita nem sempre coincide com a dos sentimentos e essa produz, na melhor das hipóteses, poesia sincera. A sinceridade dir-se-ia perigosa em poesia. (PINA, 2018, p. 137).

Diante dessa questão, é possível enovelar a leitura do poema ao imaginar que tanto a memória do vivido pelo poeta e as lembranças do sujeito poético por ele criado coexistem e são construídas em uma trama que evoca e evita, no mesmo gesto, a chave biográfica. É “um jogo com pronomes e pessoas do discurso que revelam tanto um esvaziamento da voz quanto sua presença fantasmática” (GONDOLFI, 2018, p. 147). Nesse duplo, percebe-se uma “figura autoral em fuga”, que, simultaneamente, tenta se retirar, mas ainda está.

Essa forma de presente ausência (ou de ausente presença, a depender do ponto de vista) é definidora da poética de Pina, que, tendo publicado pela primeira vez na década de 1970, insere-se em um contexto em que muitos dos valores reclamados pelos primeiros modernistas portugueses estão em voga – como a noção de que a poesia cria o seu próprio mundo, e não reflete diretamente um mundo exterior –, mas muito mais em consequência de um desencantamento diante do real; “um colapso de valores, herança imediata dos anseios de maio de 68” (Ibidem, p. 146).

Nesse sentido, é duplamente relevante pensar como a elaboração poética no *Café do Molhe* é fruto de um esvaziamento, muito embora o poema não queira “preencher” nada. No entanto, para

haver algo, é preciso construí-lo – e só com as palavras é possível. Assim, nessa mesa de café criada pela palavra, um mundo se cria, e, nesse mundo, há um sujeito que, assombrado talvez pelo próprio poeta que o escreve, busca na rememoração uma resposta para uma pergunta que ultrapassa em muito a sua própria experiência.

A lembrança do questionamento da poesia como exercício de paixão (como denunciam as comparações: filosofia, futebol ou alguma mulher) levou o sujeito do poema à revisitação da pergunta, outrora sem resposta. Diante da mulher amada – em quem o amador se transformava momentânea e camonianamente pelo empréstimo das batidas do coração –, o sujeito lírico hesitava ao justificar a escolha pela poesia, esse *pathos* misterioso. Se, nesse passado que emerge, a resposta impossível tinha como desculpa um esquecimento qualquer, no presente do poema a resposta se anuncia na escritura propriamente: é no exercício da poesia que a poesia se justifica e aquele que nada sabia passa a saber: escrever é contrariar.

A radicalidade do poema escrito à força do *pathos* que sucede sobre (ou sob) uma mesa é agudamente repetida no poema “Os joelhos”:

Os teus joelhos dedicados como bichos
Tão exactamente debaixo da mesa guardas os joelhos!
(PINA, 2012, p. 50).

A voracidade sexual metaforizada pelos joelhos animais da mulher é explorada pelo sujeito poético que a observa. O seu duplo – o seu espelhamento sobre a mesa, de, talvez, um café – é uma domadora do desejo, que mantém regulados e guardados tais bichos nessa jaula social. O sujeito poético, no entanto, é mal sucedido, e os deixa escapar pelas palavras.

Mas a pergunta vinda do amor e gestada sobre a mesa do Café do Molhe persiste: por que a poesia? Retomada por Pina, a estrofe de Frei Luís de Leon (poeta lírico espanhol do século XVI), que a Edgar Allan Poe pareceu merecedora de saber de cor, era:

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo⁹³
(LEON, 2020, p. 31-32).

Em Leon, gozar da solidão expressa poeticamente seria a libertação de todo *pathos*, de todo sofrimento, portanto. Mas há, mais adiante, no mesmo poema (a “Ode I”, ou “Vida Retirada”), outro trecho que pode responder ao questionamento que o amor fez ao sujeito poético:

⁹³ Tradução: “Quero viver comigo; / gozar o bem do céu, por recebê-lo, / a sós, desconhecido, / livre de amor, de zelo, / de ódio, de temores, de desvelo” (FIGUEIREDO, 1997, p. 43).

A mí una pobrecilla
 mesa de amable paz bien abastada
 me basta (...) ⁹⁴
 (LEON, 2020, p. 32).

O “Café do Molhe” é, então, em Manuel António Pina, a cena de escrita mergulhada em um exercício de rememoração. É, também, o espaço em que se firma algum compromisso com a solidão, que, após Frei Luís de Leon, parece ser a chave para a liberdade e o bem viver. Estar livre do *pathos*, bastar-se a uma mesa simples: toda a receita de Leon parece simples e objetiva.

No entanto, a releitura do poema de Pina parece contrariar a fidelidade do sujeito à estrofe de Leon. É que o *pathos* antigo não só se presentifica pela reconstrução obstinada pela recordação, mas também porque, nos versos que se colocam no presente, o sujeito sinaliza uma contrariedade: “Hoje sei: escrevo / contra aquilo de que me lembro, / essa tarde parada, por exemplo.” (PINA, 2018, p. 100). A sua escrita é contra o que se lembra – a tarde monótona e sem paixão, por exemplo.

A partir do pressuposto de que a memória é uma reconstrução, uma edição, todo o *pathos* apresentado no poema não passaria de uma invenção poética, a quem, por lógica, o sujeito poético não poderia se opor. O Café do Molhe é então, como cena de escrita, a poesia frequentada novamente; um retorno daquele que nunca se foi totalmente.

⁹⁴ Tradução: “Só me baste uma escassa/ mesa, de amável paz bem abastada (...)” (FIGUEIREDO, 1997, p. 44).

3.3 A casa

Em “Casas de escrita” – texto que apresenta a obra que organiza, *Escrever a casa portuguesa* (1999) – Jorge Fernandes da Silveira, para explicar a relevância dessa construção/instituição, começa por uma cadeira. Mais que isso: Silveira recorda como, do alto de uma cadeira qualquer, em agosto de 1968, Salazar caiu, machucou a cabeça e por isso começou a sua própria retirada do regime ditatorial que (quão irônico!) encabeçava até então. Literalmente destronado, foi questão de alguns anos para que, em 25 de abril de 1974 (quatro anos após sua morte), as casas portuguesas presenciassem, às ruas, a Revolução dos Cravos, que pôs fim definitivo ao período conhecimento justamente por Salazarismo. Assim, Silveira adverte: “Lusitanamente falando, algumas ditaduras caem de podre da cadeira” (SILVEIRA, 1999, p. 13).

Nessa mesma apresentação, Silveira recorda que, segundo a retórica fascista, a “pequena casa portuguesa” seria a imagem ideal “de um país feliz de viver imobilizado no seu sonho imperial saudosista, à margem de uma Europa obrigada a questionar o seu passado colonialista” (Ibidem, p. 13). No entanto, uma cadeira ataca o seu dono e recorda a “urgência de voltar a olhar o que julgamos domesticado” (Ibidem, p. 13).

É esse olhar proposto por Jorge Fernandes da Silveira que interessa. Isso porque, em uma cultura marcada pela obsessão do empreendimento atlântico, o escritor português dedica-se também a uma busca pelo espaço em terra. Em outras palavras, uma “vontade de saber com quantos pés se faz uma casa poética em meio a uma história de casas construídas “onde a terra se acaba e o mar começa”. Ou vice-versa” (Ibidem, p. 20).

Entender a casa portuguesa como uma cena de escrita, portanto, é se integrar à tensão entre a “identidade atlântica” lusitana e a experiência de estar fincado em um território às margens da Europa, em que o sentimento de periferia vigora. A casa, pode-se pensar, é o contraponto do mar. Em se tratando de poesia portuguesa – que somente com Camões já é uma literatura inteira –, o que está à altura do mar está à altura de tudo⁹⁵.

Como o exemplo da cadeira de Salazar, a casa se “desfamiliariza” e ataca por vias imprevistas. É assim relevante destacar como os objetos atuam nessa casa portuguesa. Na casa onde se escreve, a mesa se torna elemento incontornável. Há que se pensar, então, como a mesa doméstica – essa

⁹⁵ Pode-se pensar que o mar é um *pathos* na literatura portuguesa. Principalmente porque o *pathos* não está em um elemento original exclusivo, mas nas recorrências singulares do mesmo afeto: em outras palavras, não é o mar referencial que está na poesia portuguesa, mas a afeição a esse elemento natural que sobrevive no inconsciente coletivo lusitano, e que se apresenta como uma fórmula.

cena de escrita – se mostra menos domesticada, passiva, do que se previa; como a mesa ataca quem se senta à sua frente.

3.3.1 Manuel António Pina a caminho de casa

As publicações poéticas de Manuel António Pina são fortemente marcadas por uma inocência em fuga (em muito causada pelas palavras) e a conseqüente busca dessa inocência por meio da inclinação para o silêncio. Inês Fonseca Santos localiza “a infância, o regresso e o caminho de casa” (SANTOS, 2004, p. 21 apud GANDOLFI, 2018, p. 143) como a centralidade da poesia de Pina. Estar em casa – para além da cena de escrita desse poeta que se apresenta despersonalizado – é voltar à infância, que, na poética de Pina, coincide com a inocência de uma vida que não sabe sobre si mesma. Seu último livro de poemas inéditos, publicado em 2011 e vencedor do Prêmio Camões do mesmo ano, intitula-se justamente *Como desenhar uma casa*. No interior dessa obra, bem como em seu título, há a criação, pela palavra, do espaço da poesia que busca a solução para o fato de que “já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado” (PINA, 2018, p. 9). Assim, infância e casa se sobrepõem como o espaço poético privilegiado em Manuel António Pina.

Nesse espaço que interpela o leitor, nessa casa poética, há uma mesa (às vezes disposta para as refeições em família, às vezes disposta para a solidão da criação). Há também um incômodo, apresentado como resultante de uma subjetividade caótica e disposta para a poesia:

Só mais um dia,
um dia luminoso e barulhento
por mim a dentro,
um dia bastaria,
em prosa que fosse.

Mas dá-me para a melancolia,
para a limpeza, para a harmonia,
impacientam-me as migalhas
de pão na mesa, as falhas
da pintura do tecto,
as vozes das visitas, despropositadas,
sinto-me sujo como um objecto,
desapegado, desarrumado.

Trocaria bem esse dia
por um pouco de arrumação
no quarto e no meu coração
(PINA, 2018, p. 80).

Mais um dia: é o que se deseja no começo do poema. “Um dia luminoso e barulhento”. Mas o dia em casa é caótico, e conduz à melancolia imprevista. Há visitas inoportunas, há desarrumação. A sujeira em casa, à mesa, é o índice da bagunça que é também própria do sujeito. A mesa onde

escreve está tomada de migalhas de pão, o que o impaciente e, supõe-se, inviabiliza a própria escrita. Mas o poema nasce em meio a essa impossibilidade, resistente e teimoso.

A casa, a mesa, o sujeito poético: há, nesse poema, relações metonímicas, em que se verificam a sujeira e os excessos como pontos de incômodo, de desajuste. Diante dessas presenças, o dia desejado se torna um fardo; a luz e o barulho causam confusão; e se passa a desejar um dia a menos, em troca de encerrar o caos: da casa, da mesa, de si.

É curioso notar que, a despeito da imagem intuitiva do referente da palavra *casa* ser o seu exterior, é a partir do interior que a construção poética de Pina tem lugar. Como se, inserido no ambiente, o poeta começasse a compor o espaço não por sua estrutura, mas pelo seu uso.

Figura 68 – *Interior*, de Carlos Botelho (1937)



Fonte: <<https://tinyurl.com/mr45ucxt>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

Nesse interior, há a construção orientada por uma retórica de memória, como em “Lugares da infância”:

Lugares da infância onde
sem palavras e sem memória
alguém, talvez eu, brincou
já lá não estão nem lá estou.

Onde? Diante
de que mistério
em que, como num espelho hesitante,
o meu rosto, outro rosto, se reflecte?

Venderam a casa, as flores
do jardim, se lhes toco, põem-se hirtas
e geladas, e sob os meus passos
desfazem-se imateriais as rosas e as recordações.

O quarto eu não o via
porque era ele os meus olhos;
e eu não o sabia
e essa era a sabedoria

Agora sei estas coisas

de um modo que não me pertence,
como se as tivesse roubado.

A casa já não cresce
à volta da sala,
puseram a mesa para quatro
e o coração só para três.

Falta alguém, não sei quem,
foi cortar o cabelo e só voltou
oito dias depois, já o
jantar tinha arrefecido.

E fico de novo sozinho,
na cama vazia, no quarto vazio.
Lá fora é de noite, ladram os cães;
e eu cubro a cabeça com os lençóis.
(PINA, 2018, p. 51-52).

Nesse poema, o tempo presente é o da recordação, e não o do recordado. A casa é, portanto, mais do que elemento de memória, mas forte marca do real desse sujeito poético que lembra e esquece. Mas é também, a casa, índice da impossibilidade de reconstrução de um passado que, melancolicamente ele percebe, não existe mais. À mesa da casa da memória, sobram lugares, alguém falta.

Há, na primeira estrofe do poema, a indicação de que quem falta, mais do que as pessoas do passado, é o sujeito em si, que já não está “lá”. Esse lugar inabitado, essa casa que ora tenta construir, é o mistério que, fitado, nada dá a ver, e só devolve o reflexo do rosto de quem olha. Porque o mistério do tempo perdido é o próprio sujeito.

Já dentro da casa, mas ainda penetrando à medida que a constrói, ou reconstrói, o sujeito se dá conta de que a tarefa empreendida é inútil: as recordações se desfazem. Nessa descoberta, o

sujeito poético faz coincidir seu olhar com a existência de um espaço íntimo, como se a busca pela casa em torno de si, finalmente, fosse a busca por si próprio. Essa consciência de uma identidade espacializada aniquila a sabedoria da ignorância, que é o que possibilitava tal vivência. Saber, por fim, que a casa de que se lembra é ele próprio é o que, no sujeito, causa uma sensação de estranhamento, de não-pertencimento, o que o afasta de vez da possibilidade de recordá-la plenamente. A tentativa interrompida deixa restante tão-somente um sujeito evidentemente sozinho, em alguma casa que ele não é.

Esse dilaceramento entre o sujeito e o ambiente, que parece ser fruto da autoconsciência, e, portanto, do fim da inocência (e da infância), é também o eixo central de “Tudo à minha volta”:

Tudo à minha volta cumpre
um destino silencioso e incompreensível
a que algum deus fugaz preside.
Fora de mim, nas costas da cadeira

o casaco, por exemplo, pertence
a uma ordem indistinta e inteira.
Dava bem todo o meu sentido prático
pela sua quieta permanência em si e na cadeira.

A realidade dos livros em cima da mesa
parece tão estritamente real!
As filhas falam, barulhentas e reais,
e eu próprio, em qualquer sítio, sou real.

Sob este rio real
o rio que me arrasta, de palavras,
como dentro de mim ou fora de mim?
O que pensa? Estou lá, ou está lá alguém,

como está neste lugar (qual?),
e como os livros na mesa?
O que fala falta-me
em que coração real?

É duro sonhar e ser o sonho,
falar e ser as palavras!
E, no entanto, alguém fala enquanto fujo,
e falo do que, em mim, foge.

Sem que palavras alguma coisa é real?
As filhas sabem-no não o sabendo
e falam alto fora de mim
sem falarem nem não falarem.

Em mim tudo é em alguém
em qualquer sítio escuro
como se houvesse um muro
entre o que fala (quem?)
(PINA, 2012, p. 136-137).

Em duas estrofes de abertura, Pina constrói um sentido de incômodo de um sujeito que chega a injejar a existência inteira e completa dos objetos, como a de seu casaco colocado às costas de

uma cadeira. A evidência material dos elementos, como a dos livros sobre a mesa, é a marca do real no contexto poético de um sujeito que se vê apartado de tais elementos e de outros seres (como as próprias filhas), mas distante, sobretudo, de si mesmo. Esse esvaziamento subjetivo, expresso por “eu próprio, em qualquer sítio, sou real”, escancara a dissonância entre a presença e a existência real. Em alguma medida, essa operação faz pensar a noção de autoria, tão escapadiça em Pina, e que sugere que nem sempre de onde o sujeito fala é onde ele está. Assim, a experiência poética sofre um questionamento expresso pelo próprio sujeito desse poema: onde está? Quem lá está? Que lugar, que “lá”, é esse? O que falta ao sujeito para atingir a ordem de real expressa pelos livros que estão concretamente (ao menos em sua retórica) sobre a mesa de sua casa?

A essas perguntas, nenhuma resposta, mas uma confissão: ao fim e ao cabo, o sujeito fala exclusivamente de si: sonha e é o sonho, escreve e é as palavras. Assim, pode-se compreender a angústia de haver um “muro”, uma divisão, uma ruptura entre o sujeito que pensa o sujeito e o sujeito pensado pelo sujeito – ambos tão profundamente o mesmo e tão absolutamente outros.

A nomeação do “eu” de forma tão assertiva (em que pese a impossibilidade da aceitação de um viés exclusivamente autobiográfico) permite pensar que esse sujeito criado nas palavras busca, também nas palavras, “uma casa onde morar”. Isso porque esse sujeito é desalentado, e deseja não sê-lo, bem como deseja ver, em seu rosto, a si próprio. É o que acontece em “XI”:

Talvez tudo de indiferente
modo permaneça,
a carne dos vivos e a carne dos mortos,

o rosto e a imagem
no espelho pertençam
a algum idêntico lugar coincidente

e haja uma porta de saída
dando para uma única vida,
uma vida morta, sem memória e sem remorsos

e sem recomeço.
Outro voltará então a outra casa,
a outro passado, a outra solidão

e terá a mesa posta e a cama feita,
e a mulher e os filhos à espera
– sem mistério nem repetição.
(PINA, 2018, p. 86).

Nesse poema, o “eu” deseja ser “outro”, aquele que volta à casa como um indivíduo (não dividido), e, livre de qualquer incômodo subjetivo, encontra a família à espera e a mesa posta. Esse indivíduo vê, no espelho, a si mesmo e tem uma casa onde morar e não-saber de si.

Em todos esses poemas recolhidos de Manuel António Pina, percebe-se como a mesa é índice do elemento central de sua poética, a casa. Por vezes, a mesa é demonstração de lugares faltantes; por vezes, ela é a justa medida do número de convivas. A mesa onde os livros estão é o índice de real em um poema em que tudo se confunde; em outro caso, é ela quem recolhe as migalhas, as sobras de um cotidiano impossível. De qualquer modo, nota-se, é improvável que a casa, em Pina, pudesse se desenhar se não em redor de uma mesa.

3.3.2 A cartografia à mesa de Fiama Hasse Pais Brandão

Estar em casa para escrever: eis a rotina comum de muitos poetas. Dedicados mais ou menos aos relatos domésticos, a cena de escrita no lar é uma recorrência poética notável, ainda que, por vezes, a descrição da cena não seja a realização primeira do poema.

Poisamos as mãos junto da chávena
sem saber que a porcelana e o osso
são formas próximas da mesma substância.
A minha mão e a chávena macarada
– se eu temperar o lirismo com ironia –
são, ainda, familiares dos pterossáurios.
A tranquila tarde enche as vidraças.
A água escorre da bica com ruído,
os melros espiam-me na latada seca.

É assim que muitas vezes o chá evoca:
a minha mão de pedra, tarde serena,
olhar dos melros, som leve da bica.
A Natureza copia esta pintura
do fim de tarde que para mim pintei,
retribui-me os poemas que lhe fiz,
de novo dando-me os meus versos ao vivo.
Como se eu merecesse esta paisagem
a Natureza dá-me o que lhe dei.
No entanto algures, num poema, ouvi
rodarem as roldanas do cenário,
em que as palavras representavam
a cena da pintura da paisagem
num telão constantemente vário.
Só o chá me traz a minha tarde,
com a chávena e a minha mão que são
o mesmo pedaço de calcário.

Hoje a bica refresca a água do tanque,
os melros descem da latada para o chão,
as vidraças devagar escurecem.
As palavras movem-se e repõem
no seu imóvel eixo de rotação
o espaço onde esta mesa de verga
gira nas paredes nebulosas.
(BRANDÃO, 2006a, p. 255).

Em Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), no poema “Canto da Chávena de Chá”, desenha-se uma cartografia do ambiente e que soa como *locus* de escrita. Quando se incorpora a “paisagem” que a natureza lhe oferece, o sujeito poético salienta que essas imagens são mera devolução, em

formas visuais, do que emprestara anteriormente à natureza por meio de uma pintura de palavras. A intimidade com o mundo natural não é nenhum mistério: na primeira estrofe do poema, aponta-se uma semelhança entre as mãos, a *chávena* e animais extintos. O osso da mão, a porcelana da xícara e os fósseis dos pterossauros teriam, em uma aproximação de “lirismo com ironia”, a mesma composição. Essa substância comum se traduz na referência da própria mão como algo feito “de pedra”, para em seguida arrolarem-se elementos da sua paisagem do momento: os melros (pássaros negros), a água (da bica ao tanque), o chá (que acompanha a tarde), as vidraças (que escurecem) e a mesa, que é apreendida pelo movimento das palavras e conduzida para esse espaço poético de acontecimento.

A relação entre as palavras no poema e o mundo exterior transita entre “fazer valer as palavras por si, depurando-as do hábito linguístico” (MARTELO, 2010, p. 127) e recordar a sua “capacidade designativa” (Ibidem, p. 127). Essa operação simultânea de criação poética e de referência ao mundo externo é o que torna os poemas de Fíama Hasse Pais Brandão acontecimentos muito particulares. Há, no poema mencionado, portanto, um jogo entre o ambiente criado pelas palavras e a realização de uma cena de escrita que se imagina para a poeta que escreve.

O espaço de criação de Brandão é forjado em um cenário constantemente atualizado pelas palavras. É no movimento da linguagem que se pinta o lugar habitado nessa poeta em que as mãos e as louças são continuidades da mesma substância trivial e poética pousada sobre a mesa. A atenção ao cotidiano, a rotina observada, a plenitude da tarde que passa sobre um móvel de verga: eis a cena de escrita.

Pensar a força designativa nos poemas de Brandão é um exercício que conduz ao interior dessa casa, dessa cena de escrita. Simultaneamente distintas e relacionadas, a cena de escrita e a realidade se confundem nessa poética. Em “Cópia” – título sugestivo que utiliza um termo para se pensarem as relações entre mundo e arte, no sentido da representação – Brandão descreve a cena em que se escreve e chama de “um poema” a “zona repleta de figuras diurnas”:

Há tanto tempo fascinada pela chama
em leque do candeeiro. Nada vi exorbitante,
um retoque material. A posição poética
numa fase literária da minha vida.

Chamei exactamente a essa zona
repleta de figuras diurnas
embora indescritível, pormenorizada e

fabulosa

– quando continha um fugaz louvadeus

caído

e moribundo sobre a mesa –, um poema.
(BRANDÃO, 2006a, p. 443).

Há, em “Cópia”, uma descrição do ânimo do sujeito poético que se emaranha à composição da cena por ele habitada. A fascinação pela chama do candeeiro denota um estado de atenção, ou mesmo de observação. Essa posição de disposição para o olhar é curiosa, pois, no mesmo acontecimento banal (em que não há nada de “exorbitante”) está a zona observada que se chama de poema. Em outras palavras, pelo exercício da leitura do trivial, acontece o evento poético, então registrado como tal. É justamente a poesia que se coloca na tensão entre o cotidiano e o extraordinário. A presença de um louvadeus “caído e moribundo” sobre a mesa desperta para essa dupla existência (precisamente a simultaneidade) do referencial e do poético.

Há, nessa cena de escrita, um espaço para a ação das mãos, dos braços, elementos frequentes na obra dessa poeta:

Vem no fim das palavras o silêncio.
Pode estender-se o braço até ao fundo
da longa mesa posta para as coisas.
(BRANDÃO, 2006a, p. 534).

A cena de escrita, nesse poema, confunde-se com o espaço poético, com a cena trabalhada pelas palavras. É também sobre as palavras que se dedica a pensar: no curto poema, os três versos propõem adentrar o silêncio que há após a curta presença das palavras. Esse silêncio, porém, está ao fundo, é distante. Em cima da mesa “posta para as coisas”, é possível esticar os braços até o fundo. Há, nesse sentido, uma distância a percorrer na duração das palavras escritas. Ao final, o silêncio. Mas antes, travessia sobre a mesa.

Figura 69 – *Natureza morta*, de Maria Beatriz (1981)



Fonte: <<https://tinyurl.com/35c9rr28>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

De modo semelhante, descreve-se de forma pormenorizada a cena em que se escreve:

Só a chuva insistente transforma
 a casa inabitável. Mais cálida. Com os
 antebraços mais próximos da minha mesa.
 A chávena bebível. Os papéis não-voláteis.
 A violenta rajada que traz a leveza. O can-
 deeiro no fim da sua metamorfose em
 tocha. O bule branco proveniente do espólio.
 Não muito longe da mesma área semân-
 tica. Um manual sobre os músicos, a vi-
 da, a obra e os estilos. Óculos, que
 acompanham a leitura oftalmológica.
 Do livro debaixo das lentes obstruídas.
 Por uma faixa baça. A possibili-
 dade da janela se reflectir. Ou
 da questão nominalista ser tor-
 nada emocionante pela chuva.
 (BRANDÃO, 2006a, p. 474).

Nesse poema (intitulado “Os nomes na intercomunicação das coisas”), a poeta insiste, além da nomeação em si, na imagem dos braços à mesa. É, de certa forma, uma maneira de enxergar os gestos em potência, de recordar que a mesa como campo operatório está disposta justamente para os atos humanos. E de ver, como um outro, a própria criação em ato. Mas há mais elementos nessa mesa de escrita, desde os óculos de leitura a aparelhos de chá: bule, chávena. Essa enumeração de objetos é consciente e proposital, haja vista a reflexão sobre a coerência do campo semântico utilizado. E é justamente essa entrega que torna o poema a simultaneidade outrora referida entre o nome das coisas e as coisas em si.

Essa cena, no entanto, é descrita após a interferência de elementos externos à casa: a “chuva insistente” e a “violenta rajada”. As condições climáticas paradoxalmente deixam a casa, antes inabitável, um ambiente mais cálido, em contraste com o mundo exterior, e propiciam também a reflexão: é que a escuridão de fora torna as janelas refletivas, aumentando a densidade do espaço à mesa em que se pensa, elabora e escreve os nomes das coisas.

Há a descrição, no entanto, não só da cena de escrita, mas, por via da imaginação, da de outro poeta:

Está sentado na mesa de castanho polido ou está ausente;
 reparte-se entre as voluntárias palavras e o involuntário silêncio,
 tem o perfil a contraluz, na janela de saguão, ou ainda ausente,
 ou é visto e não visto, ouvido e não ouvido.
 O gato segue-lhe os passos ou já pratica, com o Poeta, a ausência.
 E junto do seu vulto está Ângela ou não existe o vulto.
 (BRANDÃO, 2006a, p. 603).

A descrição incerta (denunciada pelas conjunções alternativas “ou”) admite que a cena é fruto da imaginação especulativa. É de um poeta singular que se fala, como entregue pelo título: “Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”. O gênero textual do memorando evoca

simultaneamente a memória, mas também a rapidez da comunicação. De tal modo, compreende-se como Brandão quis recordar o poeta Carlos de Oliveira (1921-1981): brevemente.

É curioso pensar que Brandão se aproximou, pela via do poema, de um escritor em cuja poética o “reconhecimento da obra de outros poetas exprime-se por vezes através de uma assumida apropriação discursiva” (MARTELO, 2010, p. 73), e por vezes em forma de referência ou homenagem. Oliveira traduz Shakespeare, dialoga com Camões, remete a Gil Vicente, utiliza Camilo Pessanha, homenageia Carlos Drummond de Andrade. De forma análoga, mas breve, Brandão rememora Oliveira e o insere justamente em uma cena de escrita doméstica, supostamente póstuma, e coabitada por sua esposa Ângela – figura muito presente em sua poética – e por um gato.

A presença física de Carlos de Oliveira à mesa é por ele mesmo anunciada como uma fidelidade:

Vocábulos de sílica, aspereza,
Chuva nas dunas, tojos, animais
Caçados entre névoas matinais,
A beleza que têm se é beleza.

O trabalho da plaina portuguesa,
As ondas de madeira artesanais
Deixando o seu fulgor nos areais
A solidão coalhada sobre a mesa.

As sílabas de cedro, de papel,
A espuma vegetal, o selo de água,
Caindo-me nas mãos desde o início.

O abat-jour, o seu luar fiel,
Insinuando sem amor nem mágoa
A noite que cercou o meu ofício
(OLIVEIRA, 1976, s/p).

Nesse “Soneto Fiel”, o ofício poético é evocado sobre uma mesa cuja constituição física (da madeira ao trabalho de aplainá-la) é também matéria do poema. Nessa mesa, espaço em que o abajur é simulacro do luar, o poeta Carlos de Oliveira apresenta uma cena de escrita que, ao menos pelas tintas soturnas, aproxima-se bastante da cena imaginada no poema de Brandão.

A presença ausente de Carlos de Oliveira no curto poema de Brandão é a evidência hesitante de sua memória, a despeito de sua morte física. Um poeta, quando morre, deixa não só os poemas, mas uma imagem construída (pela exposição ou pela hesitação) de um eu poético, de um *self*. É esse sujeito que o sujeito poético de Brandão imagina em forma de poema-memorando, sucintamente. Para Fiama Hasse Pais Brandão, o vulto de Carlos ainda está à mesa. Para a poesia portuguesa, o vulto de Fiama, idem.

A nomeação das coisas, para Brandão, é uma questão que, no caso da homenagem ao poeta Carlos de Oliveira, esbarra em outra questão: a referência a uma pessoa real, de nome próprio, em sua poética. A questão espinhosa, no entanto, é dissolvida quando se pensa na sua poesia sob o signo da simultaneidade. Assim, fica mais evidente como Carlos de Oliveira, a quem ela dedica seu poema, é simultaneamente o poeta português nascido em 1921 e uma figura poética criada e vivida nas palavras.

Assim, a poeta parece estabelecer uma cartografia sobre sua própria mesa, em que as linhas que contornam os continentes nunca os tocam, mas sempre os margeiam. Essa pequena distância entre as coisas e os seus nomes é o que no caso de Fiama Hasse Pais Brandão se chama poesia.

3.3.3 A casa à beira-mar de Sophia de Mello Breyner Andresen

O ato de escrever em casa – e à mesa – é cena descrita em muitos dos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen. Em “O nome poesia”, prefácio para edição de 2015 de *O nome das coisas*, Fernando Cabral Martins afirma que o gesto de dar nome às coisas é a fala de quem acredita no que vê. A distância entre o referente e o seu significante, situação que é vencida pela nomeação, em Andresen se radicaliza na experiência do corpo – isso porque a poeta cria um sujeito poético cuja presença é experimentação: “ouvir”, “ver”, “sentir” são os verbos de ordem. Além disso, há a relevância da paisagem, que surge como índice de mundo, de exterioridade, e que, por dom ou esforço, é transferida para o poema.

A paisagem é um índice importantíssimo⁹⁶ porque a partir da vista (e da audição), a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen se coloca à beira do mar. Em todo caso, para falar da casa andreseniana, é necessário pensar antes no seu processo de construção poética.

Em um poema, intitulado justamente “A escrita do poema”, Andresen aponta o alheamento como parte do processo de composição:

A mão traça no branco das paredes
A negrura das letras
Há um silêncio grave
A mesa brilha docemente o seu polido

De certa forma
Fico alheia
(ANDRESEN, 2018, p. 577).

Há, nessa aparição, uma sombra de automatismo na mão que escreve. O produto mencionado, assim como o sujeito que escreve, está distante: são apenas negras letras. Nessa cena de

⁹⁶ A esse respeito, conferir o capítulo “Paisagem e palavra; Sophia e silêncio” (KRÜGER, 2020b).

desinteressada escrita, a mesa reluz como objeto inteiro, cuja função primordial de sustentação de outros objetos sequer é referida. À mesa da poeta, o sujeito se afasta do gesto, bem como a mesa se afasta do uso e o poema se afasta da própria execução. No entanto, dada a leitura realizada, a contradição se apresenta: o poema se fez, o sujeito se confessou e a mesa permaneceu. Na casa de Andresen, as paredes sustentam também esse registro.

A transferência do mundo “em volta” para o poema é de certo modo a apresentação de uma cena de escrita. Além de elencar os elementos exteriores que passam a viver em suas palavras, em “No poema”, propõe-se um jogo: escrever é guardar, é “transferir”. Assim, guardam-se objetos, impressões e, sobretudo, o gesto:

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso

Preservar de decadência morte e ruína
O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa
(ANDRESEN, 2018, p. 457).

Tudo que há é reconstituído como poesia. Nesse mundo ao redor, a ser transferido pela palavra, há o gesto claro das mãos. Esses membros sensoriais e articuladores são quem, ao fim e ao cabo, realizam o poema escrito. As mãos são, nesse sentido, autênticas poetas – e a poesia é o gesto. Assim, o poema dá-se sobre a superfície que o contém: a mesa. O gesto então é guardado em um “mundo claro”, o reino das palavras – limpo e rigoroso. As coisas passam a habitar um mundo inteiramente criado para esse fim, completamente novo, que não busca um “efeito de real” (LOPES, 2003a, p. 53).

Esse tratado de composição poética com base na paisagem é o que norteará o estilo de Sophia de Mello Breyner Andresen. Mas toda a visão e a escuta não fazem com que o sujeito lírico esteja rompido com a paisagem que o cerca. Pelo contrário, há uma integração entre o sujeito e o objeto da atenção. É o que se lê em entrevista de 13 de maio de 1980 a Maria Conceição Ferreira Machado Vaz, no programa “A Face e o Perfil”, na rádio pública:

“(…) sempre considerei no fundo, o que, aliás, não tem sido tanta gente, que o poeta é o lugar onde o poema se escreve, e que há uma atenção... a primeira qualidade de um poeta é uma atenção enorme ao universo. É encontrar uma certa transparência onde as coisas aparecem, onde o mundo se projeta e aparece e do qual eu tomo consciência e que ele traz à palavra.” (ANDRESEN, 1980, s/p).

Sobre o aspecto de um cenário que se envolve na escrita poética, Andresen elaborou, na mesma entrevista, que não acredita em uma diferença marcada entre o interior e o exterior:

Quanto ao aparecimento do poema, ele não é propriamente um imprevisto. Quer dizer: o que o poeta cultiva em si é essa espécie de transparência da tensão que torna possível o aparecimento do poema (...). Eu muitas vezes digo que um poeta escreve (ao contrário de um ensaísta, por exemplo) não para dizer o que sabe, mas para saber o que sabe. É uma diferença fundamental (...) sendo íntimo do exterior porque pode escrever sobre o que sabe do sol, ou da lua, ou das estrelas. Eu não acredito muito na diferença entre o íntimo e o exterior. Quer dizer... como dizia no Templo de Delfos⁹⁷: o que está fora é igual ao que está dentro. Nossa vida interior é feita dum contínuo de algo com o mundo exterior. Uma contínua resposta ao mundo exterior. (Ibidem, s/p).

O procedimento de escrita do que se sabe evoca justamente a crença de Andresen de que a contiguidade entre o sujeito e o mundo é não só física, mas também metafísica. A importância do pensamento grego aparece também nesse trecho de entrevista, em que a poeta apresenta sutilmente um método. O aparecimento do poema, para ela, é preparado pelo exercício da escrita. Assim, o gesto da mão tocando a mesa ganha um novo contorno: de ofício.

Sobre essa questão, assinala Silvina Rodrigues Lopes que um

poema é feito de palavras. Elas são transferidas do falar comum para o poema, onde se tornam outras: palavras do falar comum, que reconhecemos como tais, tornadas únicas por uma fala única, pela dicção, pelo fazer do poema, que, ao visar nelas o que elas não são, é ele próprio transferência do visar que as cerca de desconhecido e no-las devolve surpreendidas. A operação que preserva no poema a memória da impossível presença que se contrapõe ao tempo dispersivo «da decadência, morte e ruína» é a mesma que guarda nele a memória do seu fazer, «O gesto claro da mão tocando a mesa». (LOPES, 2003a, p. 56).

A cena de escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen é também, portanto, uma memória da presença, um tempo de escrita. Por isso, não basta estar em casa, é necessário aguardar o profundo silêncio, “que nunca chega cedo”:

Deito-me tarde
 Espero por uma espécie de silêncio
 Que nunca chega cedo
 Espero a atenção a concentração da hora tardia
 Ardente e nua
 É então que os espelhos acedem o seu segundo brilho
 É então que se vê o desenho do vazio
 É então que se vê subitamente
 A nossa própria mão poisada sobre a mesa

É então que se vê o passar do silêncio

Navegação antiquíssima e solene
 (ANDRESEN, 2018, p. 526).

A “Espera”, que nomeia o poema, é pelo silêncio – que quando passa é uma navegação antiga e solene⁹⁸ –, mas também pela concentração, somente possível nessa condição. O tempo da

⁹⁷ A frase citada, presente no frontão do Oráculo de Delfos, na Grécia, é a célebre proposição comumente atribuída a Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo e conhecerás os Deuses e o Universo”.

⁹⁸ A disposição do verso que trata da passagem do silêncio – sozinho entre outras estrofes – faz lembrar a horizontalidade de um navio que cruza lentamente um canal estreito, entre duas margens.

concentração é, para Andresen, a sua cena de escrita. É quando o desenho do vazio permite entrever um gesto igualmente antigo e solene: a própria mão pousada sobre a mesa.

A espera é, em outras palavras, exercício, mais uma vez, da atenção. Nesse processo, é possível questionar se o poema, a partir dessa atenção, é recebido ou produzido. Ou seja, se há uma espécie de construto poético pré-fabricado que a poeta acessa ou se no silêncio e imersa em uma cena ela pode enfim criar. Essa dúvida é debatida pela própria poeta:

Como e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse “como, onde e por quem” os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado, enrolado sobre si próprio (...). Por mim, é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve? (ANDRESEN apud LESSA, 2020, p. 356).

É curioso como a poeta emparelha como indistinguíveis dois campos tão agudamente díspares: o da crença grega, do divino, do sobrenatural; e o do subconsciente, da psicanálise, das “zonas sonâmbulas”. É, no entanto, possível compreender essas duas hipóteses (a de um atravessamento exterior e a de uma revelação interior) como uma zona limiar.

À guisa de analogia, uma casa serve bem: uma casa é parte integrante de uma rua, de uma cidade, e sua fachada compõe e também responde à arquitetura urbana. No entanto, a casa é também o todo da intimidade, o mundo da vida privada. Assim, por essa comparação, percebe-se como o mesmo elemento muda de acepção de acordo com o ponto de vista. Mas há algo nessa casa que resta no limiar, pois pertence aos dois mundos e os compõe simultaneamente: é a porta. Umbral, passagem... todos esses termos ajudam na compreensão desse entrelugar capaz de responder às duas demandas.

Ora, se Andresen é atravessada por uma musa grega antiga que fala por meio de seu corpo ou se seu corpo, na meditação da escuta, acessa os próprios saberes outrora recalcados, o que mais importa é o ofício da poeta que expressa essa poesia em palavras. Entre o dentro e o fora, há o limiar, onde habita a poesia. O importante sobre a porta é saber abri-la e também saber fechá-la; por dentro e por fora.

Esse nó é exemplarmente desfeito por Silvina Rodrigues Lopes (2003a), que sinaliza o fato de que a escuta é mais do que ouvir: é uma atenção, uma escuta atenta. Não há passividade ou isenção por parte da poeta, de modo que sua escuta vibra com o exterior. Essa possibilidade é interessante porque vai ao encontro do que afirma a própria poeta sobre a indissociabilidade do interior e do exterior. Desse modo, a atenção nada mais seria do que a conexão total entre o

corpo e sua contiguidade, o mundo. Aí está a musa que interessa: na capacidade de colocar em sintonia o pensamento, a experiência e a paisagem, tudo isso pelas vias do silêncio. O resultado do silêncio, portanto, é a palavra.

Esse instante de atenção, no entanto, não é exclusivo dessa poeta. O instante de execução da tarefa poética é a descrição da cena de escrita que Andresen realiza, agora não mais sobre si, mas sobre Lord Byron:

No Palácio Mocenigo onde viveu sozinho
 Lord Byron usava as grandes salas
 Para ver a solidão espelho por espelho
 E a beleza das portas quando ninguém passava

Escutava os rumores marinhos do silêncio
 E o eco perdido de passos num corredor longínquo
 Amava o liso brilhar do chão polido
 E os tectos altos onde se enrolam as sombras
 E embora se sentasse numa só cadeira
 Gostava de olhar vazias as cadeiras

Sem dúvida ninguém precisa de tanto espaço vital
 Mas a escrita exige solidões e desertos
 E coisas que se vêem como quem vê outra coisa

Pudemos imaginá-lo sentado à sua mesa
 Imaginar o alto pescoço espesso
 A camisa aberta e branca
 O branco do papel as aranhas da escrita
 E a luz da vela – como em certos quadros –
 Tornando tudo atento
 (ANDRESEN, 2018, p. 804).

A descrição quase pictural operada em Sophia de Mello Breyner Andresen funciona como criação da cena a partir do que se lê na obra do poeta britânico. Em Andresen, o tom soturno da poética de Byron deveria conferir aspecto igualmente sombrio à cena da escrita de sua poesia. Assim, o poema da portuguesa tem ares narrativos que dialogam com a ficção. Importa notar que essa cena imaginada é – embora as dimensões pouco usuais do Palácio Mocenigo – absolutamente doméstica. Na solidão dos espelhos, das portas, das cadeiras, Lord Byron encontraria o deserto que a escrita exige. Assim, só, poderia se sentar à mesa e ser poeta.

No verso final do poema que descreve a cena de escrita de Lord Byron, intitulado precisamente “A escrita”, Andresen adverte que a atenção não é só do poeta. Na cena de escrita, tudo está atento. Parece que, finalmente sentado à mesa, o poeta, a mesa, a sala, o Palácio, os objetos e as palavras se tornam um único evento. É isso o que imagina.

Ainda em “No poema”, a mão toca a mesa: o corpo se conecta ao corpo de madeira da mesa (na contiguidade *à la Byron*), com o adjetivo “claro” que parece evocar, simultaneamente, uma

limpeza gestual (uma clareza) e uma cena iluminada (uma claridade). Esta, a claridade, costuma ser a descrição de sua casa à beira-mar.

Figura 70 – Pintura, de Frederico George (1939)



Fonte: <<https://tinyurl.com/vy4dtb2w>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

O mar para o povo lusitano é uma genealogia: de Camões a Pessoa, o mar reproduz seu movimento de vaivém na poesia portuguesa. Em Andresen, há um trabalho singular com essa herança que recebe, e isso fica claro quando se analisa o universo de suas publicações: *Coral* (1950), *Mar Novo* (1958), *Geografia* (1967), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *O Búzio de Cós* (1997), *Mar* (antologia de 2001). Em outras publicações, o mar se apresenta não na capa, mas no conteúdo.

A antípoda camoniana – do mar que começa onde a terra acaba – em Andresen é borrada. Há um limiar, extenso como uma grande faixa de areia, que coloca no mesmo ambiente (o poema) o mar e a casa fincada na terra. Nesse poema, a casa é cena de escrita e o mar fala.

A casa é então objeto de devoção poética, e está sempre cercada pelo mar. Tal ambiente sobrevive pela memória e pelo gesto poético que a anima:

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
O canto para todos
Por todos entendido

Musa ensina-me o canto
O justo irmão das coisas
Incendiador da noite

E na tarde secreto

Musa ensina-me o canto
Em que eu mesma regresso
Sem demora e sem pressa
Tornada planta ou pedra

Ou tornada parede
Da casa primitiva
Ou tornada o murmúrio
Do mar que a cercava

(Eu me lembro do chão
De madeira lavada
E do seu perfume
Que me atravessava)

Musa ensina-me o canto
Onde o mar respira
Coberto de brilhos
Musa ensina-me o canto
Da janela quadrada
E do quarto branco

Que eu possa dizer como
A tarde ali tocava
Na mesa e na porta
No espelho e no corpo
E como os rodeava

Pois o tempo me corta
O tempo me divide
O tempo me atravessa
E me separa viva
Do chão e da parede
Da casa primitiva

Musa ensina-me o canto
Venerável e antigo
para prender o brilho
Dessa manhã polida
Que poisava na duna
Docemente os seus dedos
E caiava as paredes
Da casa limpa e branca

Musa ensina-me o canto
Que me corta a garganta
(ANDRESEN, 2018, p. 442-443).

Em “Musa”, interpela-se a musa, essa abstração cheia de possíveis sentidos, com um pedido muito angustiado: que a ensine a cantar o que a fere. Em uma clara referência à ideia grega de musa, como evocação em um refrão repetido sete vezes, a própria forma do poema denuncia a filiação: são 47 hexassílabos carregados de profunda musicalidade, dada pelo “tom solene e pausado, provocado pela presença rara de enjambements, bem como pela prosódia quase regular com que é construído” (LESSA, 2020, p. 361), além das assonâncias e aliterações. Toda essa construção parece denunciar como, apesar da imagem da musa como esse arquétipo de

inspiração, há, nesse poema, um trabalho rigoroso de uma poeta possuidora de um saber profundo. Nesse sentido, a invocação à musa parece mais uma recordação da imensa influência grega do que propriamente uma interpelação à entidade.

Diante dos versos que antecedem o pedido final, é possível supor que a angústia expressa no poema decorre da iminência do esquecimento, que só a realização poética poderia evitar. Na construção das imagens pela palavra, Andresen realiza a salvação de sua memória da casa (evocada pelos sentidos da visão, do tato, do olfato, da audição) pela descrição feita em seu próprio poema.

Da leitura se nota que a prece à musa não passou de um carimbo em tinta fresca de uma realização conquistada: a poeta cantou o canto que pretendia. No seu canto, o suave entrelaçamento entre os elementos físicos (como a casa, sua estrutura e seus móveis) e os acontecimentos fugazes (como a tarde, a luz, o tempo) constitui ferozmente uma imagem que sobrevive. As fórmulas utilizadas no poema vêm dos gestos humanos de ver, observar, recordar e reviver. A poeta – como a mesa, tocada pela tarde – é atravessada pelo tempo graças às frestas cavadas pela memória, campo operatório onde o passado se atualiza e não cessa de acontecer.

Nesse cenário poético dominado pela rememoração, a cena de escrita parece ser nublada pela cena recuperada (ou recriada) pela memória, de tal modo que o gesto poético é atravessado pelo que anuncia, causando, na própria percepção da escrita, o que o poema pretendeu: a imagem viva. Assim, a mesa de escrita nunca deixou de ser a mesa tocada pela tarde na casa primitiva, à beira do mar.

A busca pelo canto que corta a garganta é, em última análise, o que há de recorrente entre aqueles a que se chama de poetas. Essa hipótese que se traça tem origem na observação de que o que se canta em um poema é aquilo de que não se escapa, como um enforcamento ou um acesso de tosse. É uma procura pelo que não se pode evitar, essa violência incontornável. Administra-se então esse “inescapável” para apresentá-lo, subvertido, em forma de obra. É uma busca pelo que não se pode evitar: o poema.

3.3.4 Jorge de Sena, o trabalho e os dias em casa

Para um poeta que biograficamente apresenta uma impermanência territorial levemente errática, é curioso pensar na imagem da casa. Isso porque fixar residência por um longo período em um espaço real é comumente lido como pressuposto para a criação de um lar; de pertencimento, de modo geral. Migrar, nesse sentido, seria desterritorializar. Mas há algo além do país – ou da pátria

ou da nação – que compõe uma casa. É o caso de Jorge de Sena (1919-1978), que, por razões políticas, exilou-se do salazarismo de Portugal no Brasil (em 1959) e posteriormente da ditadura militar do Brasil nos Estados Unidos (em 1965). Essas mudanças – de endereço e de vida – são sentidas em sua produção poética e mostram como o real de sua vida atravessa indubitavelmente sua obra.

É, porém, em relação à casa *no* poema que se dedica a abordagem proposta. Especificamente, a casa como uma cena de escrita em que há uma mesa onde um poeta trabalha. Tal recorte se motiva principalmente pela existência de um célebre poema de Sena: “Os trabalhos e os dias”. Ali, na atenção dedicada à criação de tal poema, as palavras eleitas sobre o mundo inteiro (que é a sua mesa, em qualquer país) parecem, a partir da escrita, fazer surgir uma cena para se habitar:

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
e princípio a escrever como se escrever fosse respirar
o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem
de um caminho sem nada para o regresso da vida.

À medida que escrevo, vou ficando espantado
com a convicção que a mínima coisa põe em não ser nada.
Na mínima coisa que sou, pôde a poesia ser hábito.
Vem, teimosa, com a alegria de eu ficar alegre,
quando fico triste por serem palavras já ditas
estas que vêm, lembradas, doutros poemas velhos.

Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.
E os convivas que chegam intencionalmente sorriem
e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo
e desenhei uma rena para a caçar melhor
e falo da verdade, essa iguaria rara:
este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.
(SENA, 1977, p. 84).

Jorge de Sena utiliza como título o nome de uma das mais antigas obras conhecidas no ocidente. *Os trabalhos e os dias* é um poema épico de Hesíodo (que viveu na Grécia por volta do século VIII a.C.). Em sua obra, o grego aborda o mundo dos mortais, ao contrário de em *Teogonia*, em que apresenta a genealogia dos imortais. Em *Os trabalhos e os dias*, criado entre o final do século VIII a.C. e o início do século VII a.C., a condição humana é o mote: abordam-se, portanto, “sua origem, suas limitações, seus deveres” (LAFER, 2002, p. 13). Nessa obra clássica, há um grande elogio ao trabalho⁹⁹ e a necessidade humana de sua execução aparece em trechos como o verso 28: “a Luta malevolente teu peito do trabalho não afaste” (HESÍODO, 2002, p. 23). A busca da prosperidade, nessa obra, está intimamente ligada ao trabalho: “Se nas entranhas riqueza desejar teu ânimo, / assim faze: trabalho sobre trabalho trabalha” (Ibidem, p. 49).

⁹⁹ “Por trabalhos os homens são ricos em rebanhos e recursos / e, trabalhando, muito mais caros serão aos imortais. / O trabalho, desonra nenhuma, o ócio desonra é!” (HESÍODO, 2002, p. 43).

Mas não é sobre qualquer trabalho de que trata Hesíodo. Segundo Hannah Arendt em *A condição humana* (2010, p. 102), o labor e o trabalho são diferenciados na obra clássica. Somente o trabalho seria vindo de Eris, a deusa da boa disputa – e da discórdia. O labor, entretanto, como todos os outros males, adviria da caixa de Pandora e seria um castigo de Zeus aos homens pela traição de Prometeu. Desde então, os homens estariam alijados da vida, tendo que por ela batalhar diariamente. No entanto, como se lê em tal obra, somente os escravos e os animais estariam implicados nesse labor pela subsistência, e o ideal de Hesíodo não era o escravo, mas o dono da fazenda. O seu louvor à atividade cotidiana, nota-se, é de fato distintivo de seu poema em relação a outros gregos, como os da tradição homérica. Ainda assim, é o trabalho, e não o labor, que exalta. Há, portanto, distinção entre labor e trabalho.

É curioso que, em vários idiomas, como o português, *trabalho* tenha origem no latim *tripalium*, cuja designação original é a de um instrumento de tortura, formado, como se pode notar, por três (*tri*) paus (*palium*); três estacas. A relação entre o trabalho e o sofrimento, no entanto, não é exatamente a abordada por Hesíodo: em *Os trabalhos e os dias*, a execução de tarefas se relaciona muito mais a um ideal de justiça por meio da divisão do serviço. Isso isola Hesíodo de Homero e da tradição clássica grega como um todo (LAFER, 2002, p. 55), em que o ócio (*scholê*) era condição de felicidade, e o trabalho, uma fatalidade. Para Hesíodo, o elogio não é a essa fatalidade, que aqui se nomeia “labor” (*pónos*), um dos males que existe e o correspondente de sentido negativo ao trabalho (*érgon*). Essa diferenciação – que, no caso grego (e em grande medida, na tradição ocidental como um todo), isola politicamente as categorias de trabalhadores – é, em alguma medida, a gênese do que, séculos depois, seria elaborado como a distinção entre *labor* (labor) e *work* (trabalho), apontada por Hannah Arendt¹⁰⁰.

Segundo Arendt (2010), haveria uma distinção importante entre o labor e o trabalho. O labor seria o exercício da subsistência, sendo, portanto, a ação necessária à manutenção do corpo

¹⁰⁰ A utilização dos termos para distinguir “labor” e “trabalho” não é simples. Na tradução de *A condição humana* de 2010, feita por Roberto Raposo, a revisão técnica foi feita por Adriano Correia, que ficou encarregado, em uma nota à edição brasileira, de explicar a subversão que se operaria nas páginas seguintes. O que se costumava traduzir por “labor” e “trabalho” (sendo aquele o que se refere ao à busca natural da manutenção do corpo pelo *Animal Laborans* e este o que se refere à ação das mãos pelo *Homo Faber*) na referida tradução da Editora Forense Universitária se apresenta, na mesma ordem, como “trabalho” e “obra”. O termo “trabalho”, portanto, muda de associação e, pelo contexto, volta à etimologia negativa de tortura como sendo aquilo que se faz todos os dias – e, por isso, é torturante. Segundo a nota, foi uma “alteração dos termos *labor* e *work*, traduzidos anteriormente por *labor* e *trabalho* e vertidos (...) como *trabalho* e *obra* – consoante as traduções italiana (*lavoro*, *opera*) e francesa (*travail*, *oeuvre*)” (CORREIA, 2010, p. V). A operação realizada pela tradução é um indicativo da profundidade do mergulho que é necessário empreender para melhor assimilar as diferenças que Hannah Arendt, em tal obra, elenca, em um diálogo sobretudo com Karl Marx e John Locke, entre os modos humanos de se relacionar ao que mais abrangentemente se conhece como “trabalho”. No entanto, esta pesquisa seguirá a utilização antiga dos termos traduzidos – *labor* e *trabalho* –, ciente de que a própria autora, no original, utiliza *Arbeit*, no alemão, e *labor*, no inglês, em contraponto à segunda categoria: *Werk* e *work*, respectivamente também em alemão e inglês.

humano vivo e saudável, a busca pela saciedade de suas necessidades vitais – e que garantiria não somente a perpetuação do indivíduo, mas da espécie. A esse exercício estaria ligada a figura do *Animal Laborans*. A condição humana do labor seria, portanto, a própria vida. Já o trabalho, ainda segundo a pensadora, teria um aspecto de não naturalidade, de artificialidade. Esse seria o ambiente de criação de produtos duráveis que não teriam relação com a manutenção da vida, mas com a perpetuação dos gestos humanos. Assim, o trabalho teria o poder de conferir permanência e durabilidade à efemeridade e seria um exercício não do corpo como um todo, mas das mãos. A figura associada ao trabalho é o *Homo Faber*.

A discussão sobre a durabilidade das execuções ganha um apelo primordial no pensamento de Hannah Arendt. Isso porque haveria mais diferenças entre um pão, cuja “expectativa de vida” no mundo dificilmente supera os dois dias, e uma mesa, que sobreviveria a gerações de homens. Assim, haveria diferença mais decisiva entre um pão e uma mesa do que entre um padeiro e um carpinteiro: é por isso que o labor e o trabalho se diferenciam mais pelo que produzem, e menos por quem age. Essa afirmação está de acordo com o que se sabe sobre a forma como o labor era o exercício da escravidão na Grécia Antiga: os escravos não eram considerados menos humanos por essência, mas pelo simples fato de estarem submetidos à necessidade de laborar. A sua desumanização advinha, portanto, da impossibilidade de decisão, de escolha. O escravo grego, portanto, não era uma categoria humana, mas de serviço. E esse *Animal Laborans* chegava a realizações de consumo imediato – como o pão – tendo que repetir o esforço novamente no dia seguinte. Quando, em um de seus trabalhos mitológicos, Hércules limpa o estábulo de Augias, seu feito só se torna heroico por não precisar ser feito novamente no dia seguinte. A durabilidade de seu serviço não era o tema central da narrativa em questão, mas é algo a se notar por dar ao seu executor a capa de herói. Não poderia estar mais distante dos escravos que realizavam diariamente tarefas semelhantes.

É justamente na falta de durabilidade – e na conseqüente repetição da tarefa – que está a “tortura” referida pela etimologia de “trabalho”, embora o termo tenha se afastado do sentido do labor.

O emprego medieval da palavra trabalho, *travail*, *arebeit*, revela uma conotação similar de feito heroico que exige grande força e coragem e é realizado com espírito de luta. Mas a luta que o corpo humano trava diariamente para manter limpo o mundo e evitar-lhe o declínio tem pouca semelhança com feitos heroicos; a persistência que ela requer, para que se repare novamente a cada dia o esgotamento de ontem, não é coragem, e o que torna o esforço tão doloroso não é o perigo, mas a implacável repetição. Os “trabalhos” de Hércules têm em comum com todos os grandes feitos o fato de serem únicos; mas infelizmente é somente o estábulo mitológico de Augias que fica limpo depois de despendido o esforço e realizada a tarefa. (ARENDETT, 2010, p. 124).

A leitura de Arendt realizada por Gonçalo M. Tavares em *Atlas* (2021) dá conta de que o labor produz coisas para o imediato consumo. O trabalho, por sua vez, não prepara a matéria para a incorporação, mas, sim, para transformá-la em material a ser utilizado como produto final: o trigo proporciona o pão, mas não deixa de ser trigo – o ingrediente compõe o alimento; a árvore, por sua vez, deixa de ser árvore quando se transforma em mesa. A mesa é, em si, produto utilizado – a matéria dá lugar ao uso e à forma, e não é consumido.

O trabalho, em outras palavras e diferentemente do labor, é o que tem por efeito uma coisa que dura, que permanece – que não precisa ser imediatamente refeita. Então, embora um indivíduo produza o pão, que é aquilo que se consome e deixa de existir em um tempo muito curto, é possível pensar que o padeiro integra uma comunidade humana, que se realiza como a espécie capaz de fazer aparecerem objetos não naturais no mundo: ou seja, objetos duráveis.

Figura 71 – Fotografia da série *Vita Brevis*, de Maria Beatriz (2000) – 1



Fonte: <<https://tinyurl.com/h44aur55>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

Figura 72 – Fotografia da série *Vita Brevis*, de Maria Beatriz (2000) – 2



Fonte: <<https://tinyurl.com/h44aur55>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

A série *Vita Brevis*, da portuguesa Maria Beatriz, anuncia, pelo seu título, a reflexão sobre a brevidade e a conseqüente finitude da vida de elementos orgânicos, como os legumes e as flores. A presença forte e maciça da mesa contrasta com essa efemeridade – suspensa pela fotografia. Os frutos e as flores alimentam os animais, dentre eles o homem, *Animal Laborans*. O móvel, o produto, é fruto do trabalho do *Homo Faber*: é um objeto durável.

O trabalho, esse, coloca o Homem na outra margem em relação ao animal; o Homem é de certa maneira *aquele que faz aparecer objetos no mundo*, aquele ser no qual determinadas ações produzem *coisas não naturais*, isto é: sem o tempo de vida que a natureza lhes determina. De certa maneira, o artesão, roubando inicialmente certos materiais à natureza, o que faz, através da atribuição de uma nova resistência (uma nova forma é um novo modo de resistir ao tempo) é *determinar um certo tempo de duração* a essa coisa. Determinação do tempo de vida exclusivamente da responsabilidade do Homem. E isto é um ato absolutamente radical pois distingue, sem dúvida, o humano de todos os outros seres da natureza. (TAVARES, 2021, p. 162).

Por vezes, a mesa – herdeira material da árvore, bem durável, produto do *Homo Faber* – é o mundo inteiro de um poeta como Jorge de Sena. Estar à mesa para realizar sua tarefa de escrita é estar diante de um universo disposto à criação. No poema homônimo ao de Hesíodo, Sena parece criar poeticamente a mesa onde se escreve o poema, em um processo de inversão de sentido que está de acordo com tudo o mais que diz nessa mesma aparição artística. É também nesse processo de escrita que se apresenta a dedicação ao fazer poético como de fato a um trabalho. Resta saber o que há de trabalho e o que há de labor nessa escrita dos dias¹⁰¹.

A arte poética, por seu registro (oral ou escrito), é durável. A memorização de versos de Homero ou a recuperação de originais medievais gravados em iluminuras são eventos que mostram como essa espécie artística supera o *agora* do seu fazer. Nesse sentido, pode-se pensar no escritor como um trabalhador, como um *Homo Faber*, aquele que faz o que dura, aquele que cria um objeto não natural e que permanece.

¹⁰¹ Há uma incidência grande de poemas que relacionam a atividade de escrita sobre a mesa ao trabalho, à realização de um ofício artesanal. No poema de António Ramos Rosa, lê-se: “Nenhum ruído no branco / Nesta mesa onde cavo e escavo / rodeado de sombras / sobre o branco / abismo / desta página / em busca de uma palavra // (...) Sou um trabalhador pobre / que escreve palavras pobres quase nulas (...)” (ROSA, 2001, p. 160-161). Para Gastão Cruz, há uma analogia possível entre o trabalho de seu avô artesão (um “ourives-gravador”) e o trabalho de um poeta: “Ourives-gravador era o ofício / do meu avô paterno: sobre mesas / dispersos utensílios buris limas / por entre chapas e, há muito, objectos // acumulados; (...) assim o poeta // com o buril inscreve na deserta / chapa do mundo não interpretado / o sentido precário de o olhar” (CRUZ, 2009, p. 38). Já para David Mourão-Ferreira, sua cena de escrita, e de trabalho, é uma “mesa de montagem / misturando Anfião Vivaldi Apollinaire” (MOURÃO-FERREIRA, 1983, p. 117). Há também poemas que relacionam a atividade poética ao labor, à sobrevivência do poeta na condição de *Animal Laborans*, como no verso de Al Berto, “o enigma de escrever para me manter vivo” (ALBERTO, 2004, p. 85-86), em poema sem título em que há uma “mesa de trabalho no meio das palavras” (Ibidem, p. 86).

Figura 73 – *nature morte bleue*, de Maria Helena Vieira da Silva (1932)



Fonte: <<https://tinyurl.com/mmyz3mk7>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

Mas em “Os trabalhos e os dias” de Jorge de Sena, complicam-se as certezas. Se em sua poética é possível vislumbrar a escrita à mesa como o que há de imperativo, necessário – e, por isso, digno de nota –, é também relevante ler que tal a tarefa acontece dia após dia. Diferentemente do estábulo limpo por Hércules, em Sena, há que se administrar os restos da cena de escrita diariamente. Por essa razão, é de se pensar no pendão de labor que há no gesto de escrita. A presença de “e os dias” adiciona o caráter cíclico e temporal necessário a essa compreensão; a poesia é hábito na “mínima coisa” de sua existência. Aos convivas – os que chegam para partilhar do produto do trabalho – o sujeito poético parece reservar lugares à mesa (supõe-se que sejam seus leitores famintos) e ali realizam uma espécie de comunhão dos insatisfeitos. E no outro dia repetem o ato.

Se em Hesíodo essa rotina repetitiva apontada pelo título não é propriamente uma convocação ao elogio ao labor, em Sena parece ser diferente. No ciclo da escrita, o poeta se realiza capinando diariamente um terreno em que a vegetação não para de crescer. A escrita está incrustada na carne do seu cotidiano. No poema do português, o sujeito recorre a imagens absolutamente relacionadas ao corpo biológico humano, como “respirar” e “comer” – atividades laborais, no

sentido arendtiano. Há, portanto, um complexo jogo entre o poema durar (por ser fruto de um *trabalho*) e o sujeito poético agir (exercer seu *labor*) como se não houvesse produção definitiva ao fim de cada dia. O poema de Jorge de Sena parece ser um fruto esquizofrênico de um labor cujo “pão” não foi devorado, e dura, diferentemente de outros pães.

De modo geral, sobre os trabalhos intelectuais, Arendt (2010, p. 113) reflete que os “homens de letras” não produzem valor algum. Isso porque o verdadeiro produto do pensamento é o próprio pensamento. Aqui se nota como esse termo tem duas acepções sutilmente diferentes: há o pensamento que é o ato em execução (o “pensar”) e há o pensamento resultado desse ato (o “pensado”), sendo este o produto daquele.

Então tudo que se produz em termos filosóficos e literários – antes de ser um produto realizado (um poema, um tratado, um aforismo, um livro, uma obra), um objeto mundano – é uma existência evanescente, que desaparece antes mesmo que um pão recém saído do forno – uma fumaça, talvez. Para que não desapareça, o filósofo ou o artista deve transitar entre as figuras do *Animal Laborans* e do *Homo Faber* e registrar essa efemeridade. É o que fizeram Lino António e Maria Keil ao pintar a natureza morta de frutas que durariam mais dois ou três dias. As obras desses portugueses já duram quase cem anos.

Figura 74 – *Natureza morta (Bristol Club)*, de Lino António (1926)



Fonte: <<https://tinyurl.com/24bt56jf>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

Figura 75 – *Natureza Morta*, de Maria Keil (1941)

Fonte: <<https://tinyurl.com/5n6dk24h>>. Acesso em: 11 mai. 2023.

Essa complexa relação do artista com sua atividade – seu trabalho ou seu labor – parece se iluminar, porém, quando se lê o que se escreve na estrofe final do poema seniano “Os trabalhos e os dias”: desenha-se uma rena para se caçar melhor. A criação de uma vivência habitual na poesia é engrenagem que gira e possibilita chegar a um produto material bem acabado: o poema em si. Uma vez concebido, é ele – o poema – quem demonstra como escrevê-lo. À mesa, o sujeito trabalha e cria sua poesia, que ali já há. Jorge de Sena escreve a palavra que já não existe para que ela possa existir.

A cena de escrita em Jorge de Sena é, nesse sentido, a cena de trabalho e também a cena de labor. No sentido apontado por Hesíodo e revolvido por Hannah Arendt, é a cena onde se realiza a humanidade, a condição humana. É também nessa cena doméstica que o mundo *além-mesa* se manifesta:

Deste vento que sopra anunciando a chuva,
em súbitas rajadas refrescantes
que revolvem papéis na minha mesa
e sacodem as verduras várias
das frondes que hesitantes se perturbam
neste alheamento vegetal que é o delas
na expectativa desse vento abrupto,
nada recebo mais que uma doçura agreste
do perpassar de aragens no calor da testa.

Negras no céu que a espaços continua azul,
não correm nuvens, negras e quietas,

que túmidas serão chiantes cordas
e o murmurar ruidoso de regatos plenos,
ou que serão apenas um cair de véus
silenciosos, lentos e molhados.

Da chuva é tempo agora. Mas talvez
nem mesmo sequer chova, e o calor
irá subindo numa ardência plácida.

Se o vento agora nada mais me traz
que o perpassar da aragem no calor da testa
(onde o contraste de mais suor a perla),
quando chover a grande chuva adiada,
ouvindo-a e vendo-a saberei que tudo,
tão ansiosamente desejado,
a pouco se resume: o grau que existe
entre o calor da testa e a limpidez do céu.
(SENA, 1978, p. 66).

Em “Tempo de Chuva”, o sujeito poético de Jorge de Sena emaranha a percepção do mundo que o rodeia e suas sensações corporais e mentais. A expectativa de que chova, anúncio feito pelas condições climáticas insinuantes, parece prometer mais do que simplesmente água: será o tempo de saber que tudo que se deseja se resume a pouco, a quase nada. Essa espera oscila entre o otimismo de vir chegar o tempo de chuva e o pessimismo de saber que isso não é tudo. A imprevisibilidade do clima e a imprecisão do desejo se encontram na expectativa por aquilo que, talvez, nem aconteça. Mais que a chuva – espera máxima –, o que toca o corpo é o vento, o anúncio da chuva. Essa imagem – do preâmbulo que se torna a existência principal, colocando o objeto aguardado em um eterno devir – parece uma leitura possível para a poética seniana, que em grande medida trabalha com uma inquietação diante do mundo, o que, em outras palavras, pode soar como uma esperança. Triste, mas uma esperança. É nessa cena que o sujeito escreve, dividindo com um borrão o mundo à mesa e a mesa no mundo. O vento que anuncia a duvidosa chuva encontra a cena de escrita e ali revolve os papéis da mesa.

Há, no primeiro verso da terceira estrofe, um hipérbato que subverte não só a ordem sintática da oração, mas a ordem das coisas: “Da chuva é tempo agora”. Mas no “agora” do tempo da chuva, não chove. A máxima espera é adiada provisoriamente, pois é começado o tempo da chuva, ainda que a chuva em si não tenha chegado. A promessa vindoura é, no entanto, o suficiente para fazer nascer um poema: Jorge de Sena – como em “Os trabalhos e os dias”, em que convoca a rena inexistente – inventa a chuva para que chova. Essa é a consequência da visita de um vento que lê como poesia: o trabalho à mesa transforma o sujeito poético em um Zéfiro insatisfeito cujo sopro está carregado de palavras.

A cena de trabalho – ou de labor – está também presente na série “O pequeno mundo”, de outro português de mesmo nome: o fotógrafo Jorge Molder. Assim como Sena, Molder vive em sua

cena, que se realiza também em seu corpo biológico. Esse entrelaçamento entre a subsistência laboral e o trabalho artístico parece soar como um entrelugar (*Zwischenraum*) bem característico do contemporâneo. Essa percepção se dá também pela observação do corpo que ocupa ora uma função de animal sobrevivente, ora uma função de instrumento de criação. O mundo desse corpo é doméstico, e ele se debruça sobre uma mesa. Entre as 24 fotografias da série apresentada no ano 2000, muitas dão a ver o mundo à mesa de Jorge Molder:

Figura 76 – Quatro fotografias da série *O pequeno mundo*, de Jorge Molder (2000)



Fonte: <<https://tinyurl.com/mr252f33>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

Na descrição da série feita pelo Centro de Arte Moderna Gulbekian, lê-se:

No plano artificial do preto e branco, que prefere, Jorge Molder constrói um ambiente recluso e desenha uma trama de ligações que funcionam como indícios de uma história que não aconteceu. Na solidão de um tempo aparentemente suspenso, o espaço é habitado por alguém, rodeado e envolvido em toda a cenografia – a roupa, os objectos, os gestos (...) (CENTRO DE ARTE MODERNA GULBEKIAN, 2015, s/p).

A “cenografia”, como se nota, é a obra em si, em que o artista forja uma narrativa a partir da presença de seu corpo em seu “pequeno mundo”. As imagens selecionadas, em que a mesa figura de forma definitiva, apresentam ângulos diferentes para a mesma fórmula de *pathos*, para o mesmo gestual humano: debruçar-se sob o peso do pensamento. É essa a imagem dos artistas-Atlas que carregam sobre a cabeça o peso do mundo e do seu trabalho e em sua cena de escrita – de criação, de modo geral – encontram a solução da mesa para dividir o fardo.

3.3.5 A “casinfância” de Herberto Helder

No prefácio de *A colher na boca* (1961), seu segundo livro de poesia, Herberto Helder (1930 – 2015) faz um convite: “Falemos de casas”. Há, nessa aproximação, uma parceria, denunciada pelo uso da primeira pessoa do plural. Nesse trajeto percorrido em companhia, a casa se torna, para leitor e poeta, o elemento central das metamorfoses de Helder. Assim sendo, a casa também se metamorfoseia, deixando imagens múltiplas e mutantes em toda a obra desse poeta.

Herberto Helder é também o poeta que, à luz da imagem de Atlas, carrega também um mundo sobre os ombros. No seu caso absolutamente singular, o mundo é a “abóboda da cabeça”:

Às vezes estou à mesa, e como ou sonho ou estou
samente imóvel entre a aérea
felicidade da noite. O sangue do mundo corre
e brilha. Parece que a minha carne se distrai
entre as coisas altas da primavera nocturna.
Ocupo-me nos símbolos, e gostaria
que meu coração
entontecesse lentamente, que meu coração
caísse numa espécie de extática e sagrada loucura.

E enquanto estou só e o céu rodeado de lírios
amarelos, e animais de luz, e fabulosos
órgãos de silêncio, descansa
sobre os meus ombros
seu doce peso antigo – eu penso
que haveria uma palavra vingativa e pura,
uma esfera com espinhos de fogo que me ferisse
primeiro na voz ou na claridade
ou na tenebrosa
fantasia, e que depois me ferisse
na minha própria morte, sob a intensa
profusão celeste.

Penso que deve existir para cada um
uma só palavra que a inspiração dos povos deixasse
virgem de sentido e que,
vinda de um ponto fozoso da treva, batesse
como um raio

nos telhados de uma vida, e o céu
com águas e astros
caísse sobre esse rosto dormente, essa fechada
exaltação.

Que palavra seria, ignoro. O nome talvez
de um instrumento antigo, um nome ligado
à morte - veneno, punhal, rio
bárbaro onde
os afogados aparecem cegamente abraçados a enormes
luas impassíveis.
Um abstracto nome de mulher ou pássaro.
Quem sabe? – Espelho, Cotovia, ou a desconhecida
palavra Amor.

Sei que a minha vida estremeceria, que
os braços sonâmbulos
iriam para o alto e queimariam a ligeira
noite de junho, ou que o meu
coração ficaria profundamente louco. E nessa
loucura
cada coisa tomaria seu próprio nome e espírito,
e cada nome seria iluminado
por todos os outros nomes da terra, e tudo
arderá num só fogo, entre o espaço violento
do mês de primavera e a terra
baixa e magnífica.

Com grandes dedos eu tocara as trémulas
campânulas dos signos, e beijaria
as rodas excitadas do ar.
Ferveriam os pequenos vulcões dos frutos.
Dentro dos tanques tombaria a água
infantil da aurora. Comer ou sonhar ou estar à mesa
da fantasia nocturna
seria para um homem, sob a abóbada da cabeça, como
o espírito caído dentro da forma
e a forma incrustada, como uma lâmpada,
na inspiração da cabeça.

– Cada boca pousada sobre a terra
pousaria
sobre a voz universal de outra boca.
(HELDER, 2006, p. 29-31).

O sujeito está sentado à mesa. Se come, se sonha ou se está somente imóvel, importa menos do que estar à mesa, propriamente. Ali, cena que descreve a pinceladas surrealistas¹⁰², está só, sob o

¹⁰² “Em relação à postura vanguardista, ressalta-se o breve contato de Herberto Helder com o Surrealismo português – o que é negado em termos estéticos pelo próprio poeta. Mas um dos motivos dessa separação antecede a sua negação. A geração vinculada ao Surrealismo frequentada por Helder foi a segunda, que, como pontua Izabela Leal (2008), por razões [políticas], e por uma espécie de radicalização em relação à geração de Cesariny (a primeira surrealista), distancia-se em forma e em conteúdo da (...) antecessora. A geração que se reunia no Café Gelo (...) passou à História, mais que como Surrealistas, como Abjeccionistas. (...) A recusa helderiana ao Surrealismo (...) apenas confirma esse distanciamento, ainda que nem aos Abjeccionistas este poeta vá se vincular posteriormente. Para Herberto Helder, “O surrealismo foi um equívoco, uma soma de equívocos” (HELDER, 1990, p. 30). (...) Já apontadas as diferenças, a respeito do que é comum a Herberto Helder e ao Surrealismo português, salienta-se a percepção da impossibilidade de representação do real – ou uma “desconfiança básica diante do real” (DAL FARRA, 2000, p. 150) – o que parece ser elemento impulsionador (mas não exclusivo) para a composição de seu modo peculiar de fazer poesia (...).” (KRÜGER, 2019a, p. 46-47).

peso de um céu rodeado de lírios amarelos e animais de luz. Esse peso antigo é o que seus ombros sustentam. Em sua cena de escrita, pensa na palavra impossível, aquela que, “virgem de sentido”, exista tão-somente em um lugar abstrato, inalcançável à inspiração dos povos. Essa palavra de fundo-falso – que experimenta com as vestimentas de ‘Espelho’, ‘Cotovia’ ou ‘Amor’ – em Herberto Helder seria aquela capaz de fazer estremecer a vida. Assim, fundada a loucura, “cada coisa tomaria seu próprio nome e espírito, / e cada nome seria iluminado / por todos os outros nomes da terra, e tudo / arderia num só fogo, entre o espaço violento / do mês de primavera e a terra / baixa e magnífica (...)”.

A palavra intocada pelo sentido parece não existir, mas, em sua busca, Helder subverte outros tantos sentidos – estabelecendo, como é o seu gesto poético mais comum, um mundo próprio: o mundo de Herberto Helder¹⁰³. Toda essa vitalidade demiúrgica¹⁰⁴ é operada no mais trivial dos lugares: à mesa da cozinha, onde comer e sonhar – e, supõe-se, escrever – irmanam-se como gestos humanos e cotidianos.

No poema acima (fragmento III da série justamente intitulada “O Poema”), o sujeito poético está à mesa da fantasia noturna: é o silêncio da noite quem o acompanha no desbravamento das palavras. É nessa “cena de escrita” que uma rápida proposição, dissolvida em seis curtos versos, aparece: à mesa noturna do pensamento, sob o peso da cabeça que cria, o espírito da ideia – como essa alta matéria – cairia em uma forma vivente do mundo: a palavra. Mas, para o poeta, há, na existência primeira das coisas, um processo possível de reversibilidade¹⁰⁵: é então que a forma (a palavra) volta, contrariando a queda, à cabeça, iluminando a inspiração. A palavra, portanto, cria a inspiração necessária para encontrá-la. Provavelmente aí está a virgindade possível do sentido: palavra que cria a ideia de si mesma. Cada coisa tomou seu próprio nome e espírito.

A cena de escrita em Herberto Helder, como se percebe, tem uma ambiência muito particular. Seja pelas imagens criadas, seja por seu estilo¹⁰⁶, o poeta arremessa seu leitor (que, inocente, acredita no convite) a uma casa absoluta, de memória, construída pelas palavras e subvertida

¹⁰³ A respeito do seu “mundo”, há uma obra de Herberto Helder nomeada *Do Mundo*, publicada em 1994. O tema é fecundo e foi abordado por Luís Maffei em obra intitulada *Do mundo de Herberto Helder* (2017).

¹⁰⁴ “Seu milagre é o de – por entre a sombria e fulgurante guerra de imagens, símbolos, metáforas, contradições, alegorias, alusões, obliquidades, descontínuos, incompletudes, sobrecarregamentos, etc. – arrancar da matéria residual inativa (que é o mundo) a raiz ainda viva de cada coisa, de modo a ceder ao espírito a recuperação dos esquecidos vasos energéticos que nunca deixaram de estar unidos à mesma matéria” (DAL FARRA, 2000, p. 150).

¹⁰⁵ A ideia de reversibilidade, bem como a de metamorfose, é cara a Herberto Helder pela fidelidade ao movimento, à continuidade, à impermanência.

¹⁰⁶ Para Herberto Helder, o estilo “é a maneira subtil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação” e é também “a criação da dignidade” (HELDER, 2013, p. 54).

pelos poderosos martelos do esquecimento. A casa onde está a mesa onde o sujeito se senta é o espaço poético onde a mãe morreu, mas vive ainda¹⁰⁷, e onde suas irmãs, nos corredores arqueados das palavras, revezam-se a visitá-lo. Onde opera o leite cantante do poeta: é aí a sua “casinfância”¹⁰⁸.

A memória que constitui a poética helderiana respira na cena em que escreve:

A alimentação simples da fruta,
a sabedoria infusa,
as constelações ao alto zoológicas arquejando, brutais
animais vivos, e à mesa de súbito o ar deslocado nas palavras, como se
por cima do ombro respirasse a memória
assimétrica do mundo, e um idioma sem gramática,
uma rápida música descentrada,
fundassem tudo, e depois corressem
o bafo e o fogo.
(HELDER, 2006, p. 513).

Escrever palavras é deslocar nelas o ar pesado que há. Talvez nessa concepção esteja o mais secreto poder da criação de Herberto Helder: dar sentido novo às palavras. Estas, do poema, em alguma medida foram sopradas pela ruidosa respiração da memória, acessada por um sujeito poético quando à mesa.

Arqueado sob o *pathos* do peso do mundo, o poeta-Atlas sabe que, às costas, assopra a experiência. É, no entanto, a memória assimétrica, quer dizer, aquela que não tem a obsessão impossível da fidelidade ao vivido. Na transposição do mundo em direção ao poema que se escreve à mesa, vê-se nascido um idioma sem gramática que funda tudo.

Há, na ideia da criação em Herberto Helder, algo de fundação do mundo. Funda-se, também, um idioma para se falar nesse (e desse) mundo. O poema referido, em que corre o fogo – essa imagem tão poderosa de criação –, é o fragmento IV da série intitulada “Do mundo”, nome que ratifica essa possibilidade de leitura.

Se o fogo alude à criação, alguns outros fenômenos naturais guardam também símbolos: é o caso do relâmpago, aparição absoluta da ideia de instante luminoso:

mas como: um pequeno poema com um relâmpago íngreme e instantâneo entre as
linhas,
pau puro, ar
balançado, laranja,
a mais limpa chama coada pela árvore,
e a noite devora o mundo,
e eu reluzo,

¹⁰⁷ A dimensão biográfica da mãe de Herberto Helder será trabalhada em capítulo posterior.

¹⁰⁸ A “casinfância” de Herberto Helder será também trabalhada em capítulo posterior.

as varas queimadas contra as grandes fábricas da água,
até à mesa onde escrevo?
(HELDER, 2016c, p. 538).

Há, nesse poema-pergunta (evidência do uso espanhol da interrogação), uma ideia de relâmpago associada a um poema: é agudo, é rápido, é iluminado o texto. Mas quem reluz é o sujeito poético, à mesa onde escreve.

Da mesma obra (*A fava não corta o fogo*, 2008), retira-se outro poema sem título:

bic cristal preta doendo nas falangetas,
papel sobre a mesa,
a luz que vibra por cima, por baixo
a cadeira eléctrica que vibra,
e é isto:
electrocutado, luz sacudida no cabelo,
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
pontos de ouro nas frutas,
frutas na luz escarpada,
clarões florais atrás de paredões de água,
água guardada no meio das fornalhas
- isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,
entra a corrente por mim adentro e abala-me,
e com perícia artífice deixa no papel
o nexó estilístico entre
o terso, vívido, caótico e doce:
e o escrito, o carbonífero, o extinto,
o corpo
(HELDER, 2016c, p. 588).

Se a imagem efêmera (mas intensa) do relâmpago confere energia ao poema anterior, é de electricidade que se trata presentemente. A cadeira em que se senta é eléctrica. Fala-se aqui menos do instrumento mortal de punição e mais da descarga operada no instante luminoso da escrita de um poema. No entanto, é igualmente uma pena de morte.

O corpo do sujeito no poema é, como todos, “cadáver adiado”¹⁰⁹. A condenação de sua vida é estar sentado em uma cadeira a sentir passar por si descargas vibrantes de uma energia que o abala. E dói, como às falanges dos dedos dói o encontro duradouro da mão com a caneta preta. A evidência do modelo da caneta, absolutamente popular, é, como um relâmpago, a marca de um “aqui e agora” poderosíssimo.

O instante da escrita está pulsando na sobrevida da cena em que ocorreu, e a “bic cristal preta” é prova. Quem testemunha é o próprio sujeito, simultaneamente réu confesso e vítima de tal

¹⁰⁹ Expressão/imagem de Fernando Pessoa em *Mensagem* (1972).

clarão. Resta, no papel, o “nexo estilístico” entre as características do poema que, aí, escreve-se: no corpo¹¹⁰.

A sentença que leva à cadeira eléctrica cessa, mas a morte resiste, como se vivesse.

há muito quem morra precipitadamente,
ainda o ar não faísca contra o prodígio das frutas,
ninguém ainda está maduro,
uns são varados por uma bala na bôca,
outros deitam os pulmões queimados pela bôca fora,
ou são cortados ao meio por uma serra eléctrica,
há quem avance pela água e vá pela água abaixo e morra coberto de água,
quem talhe a veia jugular frente ao espelho para ver o que faz a morte com tanto sangue
à volta dela,
são mortes académicas,
et parece que l'on ne peut pas ne pas écrire,
talvez se devesse morrer de ter escrito uma frase, ou respirada ou irresistível ou
arrancada, excedendo o mundo,
ou uma expressão de amor obscena e doce,
então sim já se estaria pronto para as perguntas:
dói? doem? onde? como? quando?
sempre, o corpo todo, toda a memória, o que pára ou se move,
como junto a um monte de sete adjectivos de sêco e fero a informe,
onde tudo dor lhe era e causa que padeça,
eu, substantivo,
já pouco sôfrego,
já estrito, mínimo,
apanhado nos distúrbios de março a junho, e o ouro
sobe à polpa das nêspersas, e o sangue
sobe
para debaixo das pálpebras quando se dorme e o corpo é luminoso,
e a mão que então acorda é mais na luz ou mais na água leve,
oh dias esses saídos assim do sono com um golpe na mão sestra,
entre papel e fogo linha a linha recosidos num caderno portátil até onde,
delicadeza e turvação nos dedos,
e então, algures, um nó tão físico mas que,
passado à mente,
doía em tudo,
que em língua era: a morte a trabalhar entre recto e uretra e,
mexendo por aí,
trabalhava na alma das palavras,
punha-as em teorema, demonstração inexplicável, lei
externa à dor, à espera de
como ela vem célula a célula, como devora
o idioma, a gaya sciencia, o quotidiano, a escrita,
já sôbre linho e louça,
já frente à amada fêmea:
rins quebrados, quadris luxuosos, púbis alto,
o cego odor do mênstruo,
já triunfam nas mãos as frutas do tempo,

¹¹⁰ Há um poema em que o corpo e a luz – metonimizadas respectivamente pela mão e pela lâmpada – tornam-se ambos inoperantes em razão de a alma do poeta ter se fundido, não mais sabendo aquilo que há por trás do ambiente iluminado: “já não tenho mão com que escreva nem lâmpada, / pois se me fundiu a alma, / já nada em mim sabe quanto não sei / da noite atrás da luz: livros, frutas na mesa, o relógio que mede / minha turva eternidade / e o tempo da terra monstruosa, / já nada tenho com que morrer depressa, / excepto / tanta hora somada a nada: / e acautela a tua dor que se não torne académica” (HELDER, 2016c, p. 653). À mesa, há frutas: nessa cozinha, escreve o poeta já ciente da tutela do tempo sobre o evento da morte. Ao final, ainda reflete sobre o modo de escrever.

já lavra a escarlata no cabelo frio,
 já como é mortífero,
 já o espírito encontra a forma,
 à mesa, em pé, suspenso, vendo de repente o ar inteiro metido pelas árvores dentro,
 pela água salgada dentro,
 às portas acá da noite avonde,
 e como abunda a noite!
 o ar inteiro metido pela noite dentro, e que ébrio,
 redivivo
 (HELDER, 2016c, p. 596-597).

Entre as tantas formas de morrer elencadas no poema, uma se destaca: talvez se devesse morrer por causa de uma frase; pela escrita, de modo geral. E cumprir a sentença da morte – inescapável – seria reunir também a sentença da palavra, “*parce que l'on ne peut pas ne pas écrire*”¹¹¹. A morte pela poesia, em sentido extremo, seria a morte em si, pelo absurdo do inescapável. Mas se argumenta: ninguém está maduro ainda. Como as frutas repousadas sobre a mesa da cozinha, será precipitado se o ar faiscar contra si. Mas o tempo opera com a morte, que trabalha incessantemente no corpo, nas palavras e nas ideias. É a morte quem consome “o idioma, a gaya sciencia, o quotidiano, a escrita”. As frutas do tempo pressentem a chegada da morte, tão podres se anunciam à medida que “o espírito encontra a forma”.

À noite, quando o fim do dia anuncia talvez o fim da vida – nesse poema escrito por um poeta já velho – o sujeito vê chegar o ar da morte. Mas ele aguarda de pé, à mesa, onde é soberano na própria criação. Assim recebe a morte. Não sobrevive a ela, seria impossível. Mas redivive, ébrio, inteiro, substantivo. Poema-corpo luminoso: a faca não corta o fogo.

A vida do poeta é o poema¹¹², o seu “poema contínuo”¹¹³, um só:

¹¹¹ “porque não se pode deixar de escrever”, em livre tradução.

¹¹² “Em relação à perspectiva de vínculo entre autor e obra – e de um consequente entrelaçamento entre a vida do poeta e sua poesia, a pesquisadora Rosa Maria Martelo lança a hipótese de que o nome da súmula Ou *o Poema Contínuo*, lançada pela primeira vez em 2001, seria como a forma equivalente de se referir a Herberto Helder. A sugestão da autora é de que se escreva *Herberto Helder ou o Poema Contínuo* em uma relação de equivalência. De tal modo, ambos os nomes estariam em itálico, como em um título que antecipa como há alguma fusão entre quem escreve e o que escreve; entre arquiteto e arquitetura. Essa hipótese parte do pressuposto de que a conjunção ou, que tem função disjuntiva (alternativa), nesse caso, é inclusiva. Não oferece alternância ou escolha, mas é aditiva, apresenta uma soma de ideias. É “uma pista, uma instrução de leitura que radicaliza o paradoxo de o esvaziamento de um nome no mundo pode levar à sua hipertrofia na obra – que afinal devolve ao mundo” (MARTELO, 2016, p. 13). Essa possibilidade de equivalência dá a ver o crescimento de uma *persona* de Herberto Helder em sua própria poesia – que, afinal, é parte de si – e alcançada pelo esforço pessoal da criação de seu estilo. O esvaziamento do “eu” no mundo (com o silêncio eleito como método, ou mesmo como ética) faz crescer o que de seu nome há em sua obra. Se há um crescimento do nome do poeta na obra (uma hipertrofia), parece ser paradoxal que haja uma diminuição do sujeito (um processo de dessubjetivação, ocasionado pelos silêncios do poeta), também no poema. Contudo – e em se tratando de Herberto Helder, em que o paradoxo é importante ferramenta – isso é possível por meio da emergência de imagens, em um processo de substituição do biográfico pelo poético.” (KRÜGER, 2020c, p. 27-28).

¹¹³ “De acordo com o próprio poeta, sua vida foi marcada por um único poema, a que batizou, com a publicação da súmula de 2001, de seu poema contínuo.” (KRÜGER, 2019a, p.17); “Misantropo de 1968 até 2015, ano de sua morte, Helder almejava escrever o poema de uma vida – plano que levou a cabo a partir da revisitação constante e da reescrita sistemática dos fragmentos que compõem o seu poema contínuo. A ideia de um perene lapidar da obra

a vida inteira para fundar um poema,
a pulso,
um só, arterial, com abrasadura,
que ao dizê-lo os dentes firam a língua,
que o idioma se fira na boca inábil que o diga,
só quase pressentimento fonético,
filológico,
mas que atenção, paixão, alumiação
¿e se me tocam na boca?
de noite, a mexer na seda para, desdobrando-se,
a noite extraterrestre bruxulear um pouco,
o último,
assim como que húmido, animal, intuitivo, de origem,
papel de seda que a rútila força lírica rompa,
um arrepio dentro dele,
batido, pode ser, no sombrio, como se a vara enflorasse com as faúlhas,
e assim a mão escrita se depura,
e se movem, estria atrás de estria, pontos voltaicos,
manchas ultravioletas a arder através do filme,
leve poema técnico e trémulo,
linhas e linhas,
línguas,
obra-prima do êxtase das línguas,
tudo movido virgem,
e eu que tenho a meu cargo delicadeza e inebriamento
¿tenho acaso no nome o inominável?
mão batida, curta, sem estudo, maravilhada apenas,
nada a ver com luminotecnia prática ou teórica
mas com grandes mãos, e eu brilhei,
o meu nome brilhou entrando na frase inconsútil,
e depois o ar, e os objectos que ocorrem: onde?
fora? dentro?
no aparte,
no mais vidrado,
no avêso,
no sistema demoroso do bicho interrompido na seda,
fibra lavrada sangrando,
uma qualquer arte intrépida por uma espécie de pilha eléctrica
como alma: plenitude,
através de um truque:
os dedos com uma, suponhamos, estrela que se entorna sobre a mesa,
poema trabalhado a energia alternativa,
a fervor e ofício,
enquanto a morte come onde me pode a vida toda
(HELDER, 2016c, p. 591-592).

Enquanto a morte “come” onde pode a vida, sobre a mesa se entorna a estrela (imagem que evoca dedos ativos) que dá energia à escrita do poema. À mesa, portanto, há fervor e há ofício, trabalho e labor. A energia dessa obra é também luminosa, incandescente e faz brilhar, no poema, o nome do poeta. À noite, a mesa ilumina a vida, vitória sobre a morte.

Dentre tudo o que a poesia pode ser – esse “tudo” resta em segredo ou em mistério –, ela pode ser também muitas outras coisas, inclusive um batismo:

poética se relaciona à perspectiva de uma escrita ininterrupta, que, por ser parte de um todo que se reinventa, não cessa de reverberar em si mesma – o que explica em parte como, mesmo após a morte do autor, em 23 de março de 2015, a obra continue viva, pujante, extrema, imensa” (Ibidem, p. 29).

A poesia também pode ser isso:
a dor com que não durmo lavrado completamente
íngremes laborações dos aerólitos – e então um pingo de ouro nos recessos
do cérebro. Que fosse a aparição contínua. Pode ser o inventário do sono pode
no casulo desdobrado quando a seda.
E a faixa ao pescoço a boca negra por cima: o canto
estrangula-me, canto jubilante, a noite
transforma-se. Estou às vezes nos quartos contíguos pelos canos:
gás, água
violenta. E os objectos ligados pelo coração à corrente eléctrica,
em cada um seu halo
prato garfo copo. Depois a corrente aumenta depois o coração aumenta
depois cada objecto aumenta abrasado: é um coração
apenas que
quando se tocam os perigos de morte. Garfo selvagem copo todo iluminado.
Que se coma o idioma bárbaro, palpitação da lêveda
substância dos vocábulos:
no prato. Eu devoro. Às vezes electrocutado, uma ígnea linha escrita
para dizer o abastecimento de estrelas
em cal escaldando, da poesia.
Alguém sai para jardins miraculosos com o espelho
arqueado onde se apoiam as luzes magnificando
através. Aos pedaços faiscantes do ar chamam:
as imagens; ardem nos paus
de flora; visitam-nas besouros no meio de alimento
e morte. Oh, a poesia
brilhante se alguém acorda com a sua nuvem entre os braços com
os seus raios o soberano,
mas nenhum é mestre nenhum dos que têm o dom das madres
é mestre dos elementos – estivesse ele ainda em laço amargo,
quente laço, em umbigo ou placenta
ou sal, estivesse
filho intratável: nunca seria mestre. Ninguém sabe:
sono e vigília e dentro e fora e alto e baixo; magia é um arrepio
canibal, um canto. E o canto doma os animais, acorda
Eurídice pelo coração. Amor, abre-me os feixes na testa com as unhas rútilas, esse
Equipamento feroz; munificia-me: eu sei eu
perdi-me entre a realeza dos mortos eu sei que levaram o, diz-se: quotidiano
até ao
extraordinário: madres e os cordões irrigando os sacos.
Porque tudo é canto de louvor na vida
inspirada, tudo porque acaba na **mesa**: garfo e faca às faíscas
e a carne no prato. Devoro a minha língua; cintila ainda.
Lirismo antropofágico, visão, oh sucessivo.
A poesia é um baptismo atónito, sim uma palavra
surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo
etc.
das vozes –
(HELDER, 2006, p. 457-458).

“A poesia também pode ser isso”, anuncia antes de enumerar algumas possibilidades. Nesse inventário de tudo o que a poesia pode ser, mora o mais profundo silêncio: o que a poesia é?

“Que fosse a aparição contínua”, sugere, em evidente referência ao poema contínuo. É então que o canto, a poesia, estrangula, e a noite se transforma. Nesse instante do poema, o sujeito começa a se colocar pela casa, Tateando as passagens.

Nessa casa labiríntica (contígua aos canos), os objetos estão ligados à corrente elétrica pelo coração. Os afetos parecem animar prato, garfo, copo, que então se tornam garfo selvagem, copo iluminado e prato onde se serve a palpitação da lêveda substância dos vocábulos de um idioma bárbaro. O sujeito come – devora – essa língua, aquilo que se escreve fora do seu hábito. Às vezes se eletrocuta, o que deixa rastro de poesia por essa casa. O que faísca – o que brilha – na casa são as imagens. É a “poesia brilhante”.

Entre os opostos, entre os extremos, na tensão de não haver matéria que evidencie os mestres, a magia acontece no “arrepio canibal”, no “lirismo antropofágico”, que com ferocidade estabelece esse “poeta onívoro”¹¹⁴.

O canto que surge dessa devoração é capaz de domar os animais e de acordar Eurídice pelo coração; é um canto órfico. É tudo sobre o canto de amor, de louvor na vida inspirada – e animada – pelos afetos, pelo *pathos*.

Todo esse percurso na casa poética acaba – não como fim, mas como destino – na mesa, onde o sujeito devora a própria língua, que ainda cintila. Tudo já operado, a poesia surge como o batismo; melhor: como *um* batismo atônito. É a prova da reversibilidade articulada por Herberto Helder, capaz de fazer ver que à mesa tudo começa.

A mesa parece ser, assim, instrumento de criação de seus poemas. Há, na sazonalidade abstrata, o indício de que, à mesa, nasce o canto, o poema:

Fecundo mês da oferta onde a invenção ilumina
a harpa, e a loucura desperta a pura espada
em pleno sangue. Ó vasto,
amargo e límpido mês interior onde a graça
se toca do fogo e o corpo se torna o cândido
e longo varão de música. Escada de seiva
entre arbustos de estrelas
e cubos de sal perpetuamente ardendo.
– Por ti, mês feliz de confusão e génio,
eu levanto minha húmida boca
até ao ar e ao vinho, levanto
minha obscura pedra por vias de tormento
e instinto até
ao barro vermelho do céu, ao espasmo
violento e sagrado das palavras.

¹¹⁴“A hipótese de poesia “onívora” – termo cunhado e explicado por Helena Carvalhão Buescu em artigo intitulado “Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora” (2009) – tem como eixo central a noção de que o poeta desenvolve uma “alimentação” de outras existências poéticas sem um aparente critério preestabelecido. Em outras palavras, a criação de Herberto Helder transitaria sob diferentes vias de *contaminação*, em que reverberariam vozes ouvidas com o crivo da atenção. A sua prática de tradução – a que o próprio poeta chamou de “mudança para o português” – é um exemplo dessa *fagia* cujos critérios não são mais que as preferências éticas ou estéticas do autor” (KRÜGER, 2019a, p.40).

Mês por onde subo fundamente agitado
em meu coração de argila, em minhas veias
de pequena infância espantada e grata.
E subindo me incendeio e consumo.
Mês das mãos purificadas.
Delicado mês para uma corola
de nuvem, para um vivo transporte
entre coxas e mamas.
Em lama e areia se descobre
o pensamento, se perde a memória, se possui
uma estreita palavra virgem
e extrema.

Arde, mesa. Arde, instrumento de profunda
música. Arde, vinho. Carne,
ave, grande mar, grande estátua fria,
grande sorriso desfeito na face da solidão.
Mês de onde nascem os bichos ébrios e a voz
das catedrais de resina e o flanco
terrível e doce das montanhas
e o amor irmão da morte e da alegria.
Mês do poema, substância de Deus servida
como ceia e primeira pedra no espaço
da minha angústia,
do meu encanto.
Mês da aliança, tempo
tremendo da inocência onde a lua desce
suas raízes ferozes
e a morte anuncia seus primeiros sinais
de glória.
– E eu dormia. O sangue atravessava a noite
como cantando baixo.
Tecedeiras deixavam mãos sobre a atenção, flores começavam
no linho com o tremor comprido das veias.
Mês, mês. Um beijo pensava-se em palavra, recolhia-se, renascia
vibrava na testa como o beijo da loucura.

– Pela terra adiante aumentava o trigo insensato do canto
o perdão nascia das formas,
e por todas as coisas corria o sopro alucinado
e redentor
de um primeiro minuto de entre as mãos e a obra.
(HELLDER, 2006, p. 37-39).

O mês referido é um tempo imaterial, em que as mãos, como as de um artesão (um *Homo Faber*), criam uma obra. É esse momento primeiro, destacado no último verso do poema, que redime e alucina o sopro (do) criador. A alusão à harpa, instrumento assemelhado à lira, funciona como uma referência ao mesmo Orfeu. Nesse poema, menos amante e mais inventor. Nesse mês, em que o poeta se iguala ao cantor, há a felicidade, a confusão e o gênio. A lira (a harpa) de Orfeu é o suporte para o seu canto: dá o ritmo, a melodia, o tempo. A mesa, em Herberto Helder, é equivalente. Essa correspondência se verifica na justaposição entre duas provocações: “Arde, mesa. Arde, instrumento de profunda música”. Não só a mesa é análoga à harpa, mas são, ambos os objetos, instrumentos de fazer nascer o canto. Há ainda, nesse poema, clara referência a

Dioniso, deus do vinho – e de todo o mais. O vinho, nesse caso, é a 3ª parte na justaposição de “mesa” e “instrumento de profunda música”. Nesse mês, os bichos nascem ébrios.

A mesa está também na existência do poema em si, alegorizada como uma refeição – uma ceia elaborada a partir da substância divina, essa pedra incômoda, angustiante, encantatória, e servida no tempo do seu mês interior. O tempo da escrita é o mês abstrato, mas o espaço, como se nota, é a casa, e metonimicamente a mesa. A cena de escrita de Herberto Helder é enredada por objetos – utensílios, comidas, frutas, partes do corpo, animais. Aí, nessa cena, compõe-se o poema helderiano, que, pela escrita, traz os objetos à glória da composição poética:

glória dos objectos!
 cada nome é cada vez mais novo,
 e diz o povo: encarnado é escuridão,
 e eu digo: tu daí do meio das coisas, faz isto:
 uma coralina molhada, uma nêspera, um maço de bocas-de-lobo,
 flores ávidas,
 mas não as faças nunca com risca administrativa,
 faz à mão canhota, depressa, esperta,
 risca espumante, o ar entre
 o cabelo e a cabeça, e o vidro que anda no ar como a água anda nas tábuas,
 até que o ar seja luz em redor do teu cabelo,
 antes isso do que se entenda: e o frio se infunda nas frutas para se comerem frescas,
 a luz que anda no cabelo primeiro desfaz a cara,
 depois a alma,
 depois abre todas as coisas fechadas,
 mas não abras mão de nada, fecha a chave na mão esquerda e abre o mundo com ela,
 risca as formas ditas ou outras,
 a laranja obsessiva,
 ou a medida às escuras: faz-te a ti mesma:
 por trás das coxas,
 por entre as ancas,
 onde o sangue se desmancha e de onde te alcança toda,
 de que estremeces da vulva à língua,
 debaixo das unhas,
 nas gengivas,
 de que sofres como de uma louca alegria,
 rastro de coralina húmida
 ou malha de luz na malha de água até que galáxia,
 o rastro – dizia eu – da lesma,
 risca disjuntiva,
 é o mesmo,
 de um lado ao outro das mesas medidas dentro das casas,
 de um lado ao outro das casas que circundam as pessoas,
 de um lado ao outro o sangue toma posse de um corpo,
 se a madeira onde se assenta alguém se torna fria,
 encarnada, quente, clara,
 e vida e morte sabem como é que as coisas se fazem,
 quando alguém se assenta nelas, e as cadeiras iluminam-se
 pelo sangue posto nelas, e as mesas em que se escreve
 talvez um dia se exaltem
 do escrito ou do riscado,
 alimentos, mãos, roupas, bocas, bebidas, pêlos como auréolas de ambos os sexos,
 todos os dias de todos os anos de todas as duas vidas,
 macho e fêmea
 (HELDER, 2016c, p. 521-523).

Nesse registro, em paralelo à criação do poema, são dadas sugestões (orientações, talvez) para uma ética (estetizante, nota-se) na escrita poética: escrever à mão canhota (rápida, esperta, subversiva); rejeitar a metodologia administrativa (burocrática e objetiva, supõe-se); abrir o mundo com a chave escondida na mão esquerda (e, portanto, dobrar o sentido de “não abrir mão”); riscar as formas ditas (ou: não repetir); fazer-se a si mesmo (e é tudo). Com essa condução, o poeta faz, ele mesmo, o percurso sugerido, e escreve um poema em que não abre mão de criar as próprias condições. Esse poema canhoto¹¹⁵ traz ainda a imagem do rastro da lesma, essa materialização da lentidão, como registro disjuntivo, cortante: a ruptura como processo vagaroso. Esse rasgo no meio das coisas é a cisão entre os extremos – o frio e o quente, a vida e a morte, o macho e a fêmea – que compõem nada mais que as bordas. No espaço intermediário (*Zwischenraum*), é que há o movimento: na mesa, o campo operatório está em seu centro, não em suas bordas. Assim como também na casa e nas pessoas. O rastro da lesma na mesa é quase nada, assim como são quase nada, à mesa, o escrito, o riscado, os alimentos, as mãos (...). Mas um dia, talvez, as mesas se exaltarão, cindidas pelo mesmo gesto insistentemente repetido, conduzido pelo hábito. A ver.

Essa cena de escrita insistente abriga, como no poema anterior, objetos que dão a ver o ambiente: é, de fato, uma cozinha. Mesa, fogão, jarra. Pratos, copos, garfos. “A colher na boca”¹¹⁶. Frutas, vinho, carne. Mármore, madeira, ferro. A cena de escrita em Herberto Helder é o espaço da comida:

(...)
A voz encurva-me todo.
Nos fulcros, à mesa, pelo fogo, onde as linhas se encontram nos grandes
objectos do mundo, sento-me,
e alimento-me, e a fruta adoça-se até ao oculto,
e eu sei tudo, e esqueço.

(...)
(HELDER, 2006, p. 502)

Nem sempre se tem a voltagem das coisas: mesa aqui, fogão aceso,
torneiras fechadas com aquela assombrosa massa de água
atrás, à espera,

(...)
Que sim, que os elementos através da casa: um espaço
na beleza: água atrás das paredes,
fogo nas botijas,
cristal nas unhas.

Mantém o nome, tu, o gás cingido pelos atos de ferro, mesa
e papéis, a morte atenta, mantém-na, tarda, não
tarda, abertas, fechadas
as torneiras.

(...)

¹¹⁵ Há uma obra de Herberto Helder nomeada *Poemas canbotos* (2015). É um tema recorrente para o poeta.

¹¹⁶ *A colher na boca* (1961).

(HELDER, 2006, p. 509-510).

Na mesa onde se come, preparam-se os poemas; à força imensa das águas impedidas pelas torneiras fechadas da casa, adia-se a morte. Mas o poeta segue em seu espaço doméstico e o anuncia: mesa e papéis... mesa *aqui*.

Quando as luzes da casa se apagam, é preciso cantar:

Apagaram-se as luzes. É a primavera cercada
pelas vozes.
E enquanto dorme o leite, a minha casa
pousa no silêncio e arde pouco a pouco.
No círculo de pétalas veementes cai a cabeça –
e as palavras nascem.
– Límpidas, amargas.

Eis um tempo que começa: este é o tempo.
E se alguém morre num lugar de searas imperfeitas,
é o pensamento que verga de flores actuais e frias.
A confusão espalha sobre a carne o recôndito peso do ouro.
E as estrelas algures aniquilam-se para um campo sublevado
de seivas, para a noite que estremece
fundamente.

Melancolia com sua forma severa e arguta,
com maçãs dobradas à sombra do rubor.
Aqui está a primavera entre luas excepcionais e pedras soando
com a primeira música de água.
Apagaram-se as luzes. E eu sorrio, leve e destruído,
com esta coroa recente de ideias, esta mão
que na treva procura o vinho dos mortos, a mesa
onde o coração se consome devagar.

Algumas noites amei enquanto rodavam ribeiras
antigas, degrau a degrau subi o corpo daquela que se enchera
de minúsculas folhas eternas como uma árvore.
Degrau a degrau devorei a alegria –
eu, de garganta aberta como quem vai morrer entre águas
desvairadas, entre jarros transbordando
húmidos astros.

Algumas vezes amei lentamente porque havia de morrer
com os olhos queimados pelo poder da lua.
Por isso é de noite, é primavera de noite, e ao longe
procuro no meu silêncio uma outra forma
dos séculos. Esta é a alegria coberta de pólen, é
a casa ligeira colocada num espaço
de profundo fogo.

E apagaram-se as luzes.

– Onde aguardas por mim, espécie de ar transparente
para levantar as mãos? onde te pões sobre a minha palavra,
espécie de boca recolhida no começo?
E é tão certo o dia que se elabora.
Então eu beijo, degrau a degrau, a escadaria daquele corpo.
E não chames mais por mim,
pensamento agachado nas ogivas da noite.

É primavera. Arde além rodeada pelo sal,
 por inúmeras laranjas.
 Hoje descubro as grandes razões da loucura,
 os dias que nunca se cortarão como hastes sazoadas.
 Há lugares onde esperar a primavera
 como tendo na alma o corpo todo nu.
 Apagaram-se as luzes: é o tempo sôfrego
 que principia. – É preciso cantar como se alguém
 soubesse como cantar.
 (HELDER, 2006, p. 75-77).

A primavera, estação fortemente presente na poesia de Herberto Helder, traz consigo vozes, flores, seiva, estrela, maçãs, pedras. Tantos elementos trazidos à casa compõem a cena em que pouco se vê, dada a escuridão, mas tudo se enxerga. O tempo que começa é o tempo sôfrego, atravessado pela memória, pelas dúvidas, pelo erotismo. A loucura espreita entre as laranjas e o sal: a cozinha, mesmo no apagar das luzes, conserva-se em seus componentes. Nesse ambiente, o sujeito poético sorri, “leve e destruído”, como se habituado ao destino que lhe adverte a passagem do tempo. Na treva, sob o peso do mundo (“esta coroa recente de ideias”), procura o “vinho dos mortos” com a mão que ora pousara na mesa “onde o coração se consome devagar”. O vinho, afinal, o embriaga, e ele descobre que não há outra resposta possível para o não-saber-cantar do que fazê-lo. É preciso cantar com o corpo nu da alma. É preciso inventar um modo de cantar. Sem mestre, cantar. À mesa, cantar.

Fiat cantus! E faça-se o canto:

que eu aprenda tudo desde a morte
 mas não me chamem por um nome nem pelo uso das coisas,
 colher, roupa, caneta,
 roupa intensa com a respiração dentro dela,
 e a tua mão sangra na minha,
 brilha inteira se um pouco da minha mão sangra e brilha,
 no toque entre os olhos,
 na boca,
 na rescrita de cada coisa já escrita nas entrelinhas das coisas,
 fiat cantus! e faça-se o canto esdrúxulo que regula a terra,
 o canto comum-de-dois,
 o inexaurível,
 o quanto se trabalha para que a noite apareça,
 e à noite se vê a luz que desaparece na mesa,
 chama-me pelo teu nome, troca-me,
 toca-me
 na boca sem idioma,
 já te não chamaste nunca,
 já estás pronta,
 já és toda
 (HELDER, 2016c, p. 521).

A morte não tem mestre¹¹⁷, mas ensina. O sujeito poético de Herberto Helder se dispõe a aprender, mas faz ressalvas sobre como ser chamado. Em lugar de seu nome ou do nome das coisas, pede que seja chamado pelo nome de quem o chama. Assim, endereçado a uma mulher amada ou a uma leitora atenta, admite o desejo de ver compartilhado o nome, a obra, o poema: o “canto comum-de-dois”. “Troca-me”, pede. “Toca-me”, pede também. É assim, na confusão entre agentes que se constrói o sujeito comum; aquele que, findado o dia, trabalhado até que se virmos noite, viu desaparecer a luz e nascer o poema – em cima da mesa.



Há, em todas as aparições da mesa apresentadas, a evidência de que o lugar de escrita é uma cena que comporta os gestos humanos. A recorrência da descrição do momento de escrita, bem como a caracterização do espaço que a abriga ou mesmo a composição *no poema* de uma cena, aponta para a leitura de que esse ato humano – *escrever* – é carregado de *pathos*. Em cada obra de arte, há um elo entre a forma e a matéria. Por meio da realização formal, expressa-se um conteúdo, frequentemente carregado de emoções. O *pathos* é, recorda-se, essa comoção que aparece na obra.

Se a fórmula de *pathos* é a ideia de que o *pathos* se exprime e assume variadas formas, cumpre recordar que essa fórmula não tem essência predeterminada, mas é, sim, um acontecimento que se expressa na aparição específica. No entanto, a fórmula carrega a mesma comoção, e isso interessa em uma investigação acerca de tal questão.

Nessa pesquisa, três cenas de escrita da poesia portuguesa pós-Fernando Pessoa foram percebidas, não só pela sua recorrência absurda, mas por seu caráter exemplar. Na taberna, foi evidente a presença dos sujeitos criados pelas poéticas de Manuel de Freitas – e seus muitos personagens da “grande confraria do álcool” – e de Al Berto – e suas escapadelas pela via das palavras para esse mar incrustado na cidade, onde se pode largar a tristeza à porta.

No café, estabelecimento comum em Portugal, algumas existências poéticas se verificam: Ruy Belo e a alternância da cena de escrita entre a casa e o café; a névoa onírica causada pelo tabaco à mesa do café, em Nuno Júdice; o *pathos* e a criação mediante a observação da mesa alheia no café, em Gonçalo M. Tavares; a evocação do poeta Fernando Pessoa nas mesas de café de Lisboa, por Sophia de Mello Breyner Andresen; e o estiramento da memória da dúvida e do amor nas mesas do Café do Molhe, em Manuel António Pina.

¹¹⁷ *A morte sem mestre* é o título da obra de 2014 de Herberto Helder. Foi um dos seus últimos títulos publicados em vida.



Já em casa, muitos outros exemplos de cenas de escrita se apresentam, com destaque à volta para uma casa de inocência e infância à mesa, em Manuel António Pina; a uma mesa de cartografia no quintal, em Fiamma Hasse Pais Brandão; à mesa na casa à beira-mar, em Sophia de Mello Breyner Andresen; ao trabalho à mesa doméstica e diária, em Jorge de Sena; e, por fim, à *casinfância* de Herberto Helder.

Na recolha empreendida de tais cenas de escrita, percebe-se a vivência póstuma (*Nachleben*) de elementos de *pathos* por sobre o tampo da mesa, animados pelos atos poéticos. No entanto, a mesa em si parece propiciar forma para esse conteúdo se manifestar, de modo que as *Pathosformeln* – essa linguagem gestual – aparecem sempre, mais do que em cima, vinculadas à mesa. A estrutura sólida ganha, então, novo contorno, e parece se emancipar da condição de apoio, puro e simples, para se tornar, por meio do suporte, elemento formal fundamental para a expressão de determinado conteúdo sintomal. Sendo assim, a hipótese de que a mesa, ela mesma, seja uma *Pathosformel* se torna não só possível, como provável.

A fim de estabelecer finalmente a relação entre a mesa e sua iminente condição de fórmula de *pathos*, os lugares à mesa, no mesmo *corpus*, serão investigados.

4. Lugares à mesa

*Eu era uma mesa com tantos anos
sentados para comer-me em estado
de pêra inclinada.
Eu fui um amante numa torre
ao meio da praça. Eu fui parado e unido.
Quantos anos iracundos. Cantadores.
E se a roupa molhada bate
sobre a minha cabeça, e nela se embebe
a luz penetrante – é preciso transformar-me.
(Herberto Helder)*

Então as possibilidades da mesa se reúnem em seu redor. O tampo vazio que afasta os convivas também é a única ligação entre eles. Espaço central munido de símbolos, a mesa se coloca como núcleo de reunião entre fantasmas da cultura, das artes: da poesia.

Quando a possibilidade de que a mesa seja uma *Pathosformel* se aventou, algumas perguntas foram inevitáveis: a mesa seria ela mesma uma fórmula de *pathos* ou seria simplesmente o espaço privilegiado do gestual humano, e, portanto, o campo para operarem as fórmulas de *pathos* em *Nachleben*?

As perguntas, antes de serem respondidas, abriram-se em outras, e orientaram uma pesquisa que partiu de um *corpus* extenso. Em todos os poemas, a mesma pergunta: a mesa é uma fórmula? Ou há uma fórmula sobre a mesa? Ainda na fase das dúvidas, outra pergunta se impõe: é possível que a mesa tenha essa dupla função?

A análise que se segue parte dessa questão, mas busca, sobretudo, compreender que elementos se sentam à mesa da poesia portuguesa moderna e contemporânea. A mesa, que ora se leu como cena de escrita, é também o campo em que se vão investigar alguns nós temáticos fundamentais nessa poesia: desejo, fome, poder e memória. São esses os lugares reservados à mesa – e deles se buscam não objetivas respostas, mas saber – e sabor.

Vejamos o que há de comer nesse banquete abstrato:

4.1 Desejo¹¹⁸

*Ao lado do homem vou crescendo
 Defendo-me da morte quando dou
 Meu corpo ao seu desejo violento
 E lhe devoro o corpo lentamente
 Mesa dos sonhos no meu corpo vivem
 Todas as formas e começam
 Todas as vidas
 Ao lado do homem vou crescendo
 E defendo-me da morte povoando
 De novos sonhos a vida
 (Alexandre O'Neill)*

Excetuado o caráter misógino e mesmo grotesco que uma leitura contemporânea fornece, o mito de Pigmalião sobrevive na cultura como símbolo da paixão pela imagem. Em um breve resumo, Pigmalião teria sido um rei da ilha de Chipre, território consagrado a Afrodite, deusa do amor e da beleza. Decidido a não se casar, Pigmalião não via em mulher alguma os valores que cultuava. Celibatário, o rei havia dedicado toda sua energia à arte: era um escultor. Foi por meio dessa habilidade que decidiu esculpir a imagem de uma mulher perfeita em um bloco de marfim. Sendo exímio artista, Pigmalião se encantou com a perfeição da obra e se apaixonou pela estátua, nomeada Galatéia. Afrodite, deusa entusiasta dos romances, decidiu dar vida e calor à escultura de marfim, que, ao receber carícias de seu criador, abriu os olhos e o amou de volta.

O denominado “Efeito Pigmalião” (também conhecido por “Efeito Rosenthal”¹¹⁹), na psicologia, é precisamente o fenômeno que acontece acerca da produção de “expectativas”: acredita-se que, no contexto da educação, um aluno sobre quem se anunciam boas esperanças terá melhores resultados. A associação entre o fenômeno educacional e o mito grego é óbvia: foi o amor humano de Pigmalião por uma estátua que a fez acordar de seu sono de pedra e se tornar de fato a mulher que o escultor acreditou que ela poderia ser. De certo modo, essa história parece se tratar de uma profecia autorrealizável, pois, havendo Afrodite na equação, a história de uma paixão não poderia ter outro destino senão o cumprimento de si mesma.

No entanto, a realização final do amor de Pigmalião e Galatéia é o que menos interessa. A subtração de Afrodite – e, portanto, do milagre – conduz o mito a uma leitura mais interessante: a de que Pigmalião amou uma imagem *sem vida*.

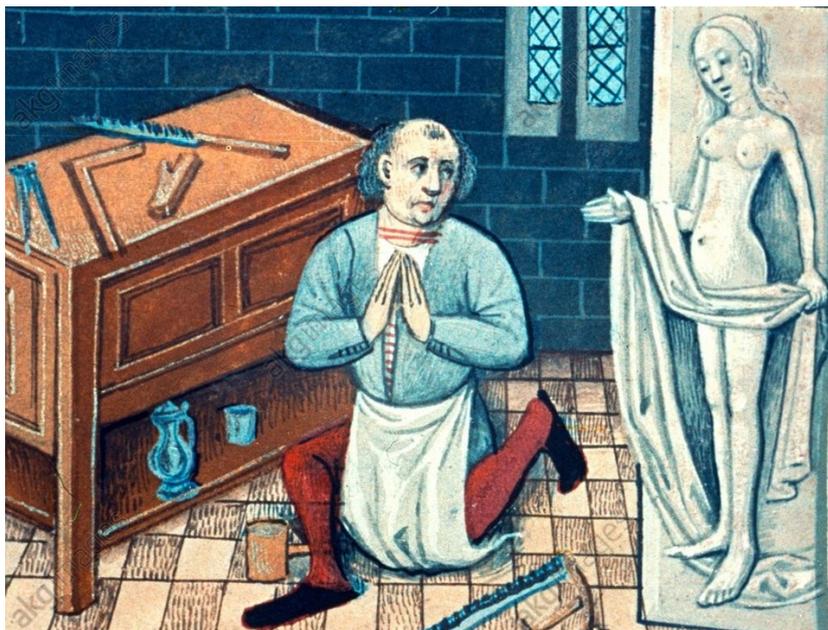
¹¹⁸ Os poemas desse item foram retirados da prancha “desejo”.

¹¹⁹ O nome se deve ao psicólogo Robert Rosenthal, que (com a também psicóloga Lenore Jacobson) fez um estudo nos anos 1960 associando a criação positiva de expectativas no contexto educacional aos bons resultados do aluno a quem as expectativas foram abertamente direcionadas.

Para pensar o mito de Pigmalião sob esse aspecto, é necessário recordar duas importantes condições: o homem amador era um artista e a mulher amada era uma obra. Em outras palavras, o amor do escultor pela estátua era também a paixão devoradora de um artista por sua criação. Essa imagem adorada, que de mulher mal tinha uma suposta forma ideal, só poderia, portanto, amar de volta à luz da intervenção de uma divindade mitológica como Afrodite.

Pigmalião é, portanto, uma representação bem acabada de um amante entregue à paixão bastante em si mesma – fórmula exaustivamente repetida pela literatura românica medieval, em que o amador ama o amor, para o qual a amada é quase como apenas uma justificativa. Assim, Pigmalião transita entre a loucura de amar lascivamente uma estátua e a adoração de um fiel diante de uma imagem sagrada (AGAMBEN, 2012, p. 123). Isso porque o escultor não só tocava sensualmente a sua obra, mas também ofereceu a ela um anel de ouro em uma referência “carregada de um *pathos* religioso grotesco” (Ibidem, p. 122) de um matrimônio.

Figura 77 – *Pygmalion*, iluminura de Robinet Testard (1460)



Fonte: <<https://tinyurl.com/mnjdb8u>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

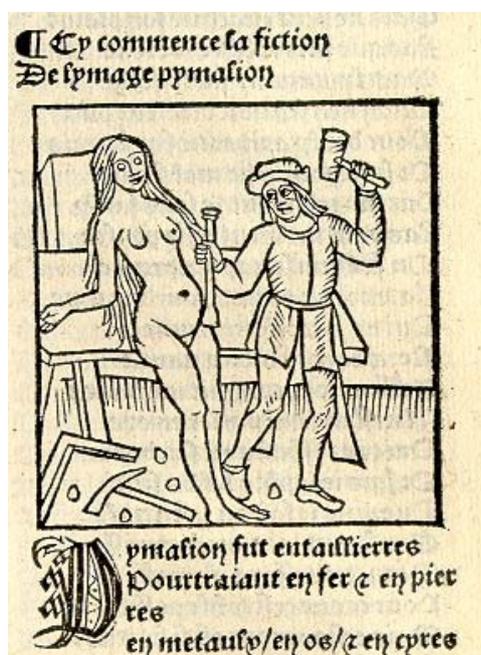
A imagem de Pigmalião expressa pelo artista Robinet Testard ainda no século XV apresenta a figura de um idólatra, que se coloca diante da imagem da mulher amada (e sagrada) como um servo fiel. Mas não só: na referida imagem, o escultor aparece dentro de seu ateliê, no espaço de criação. Há nessa cena algo que se repetirá em outras tantas representações do mito de Pigmalião: a mesa.

Figura 78 – *Pygmalion sculptant sa bien-aimée*, iluminura retirada do *Roman de la Rose* (1360)



Fonte: <<https://tinyurl.com/6be7c89k>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

Figura 79 – Xilogravura de Pigmalião (1505)



Fonte: <<https://tinyurl.com/5x8hrc3u>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

Figura 80 – *Pygmalion sculptant Galatée*, iluminura (1380)



Fonte: <<https://tinyurl.com/7eteenbe>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

Sobre o móvel, Pigmalião esculpiu a sua mulher ideal; criou, com alguma fúria, uma imagem para amar. A violência empregada¹²⁰ na criação (desde a confecção material até a elaboração simbólica) é executada, como costuma acontecer com os artistas, em cima de uma mesa. Essa história de amor, uma ficção por excelência, parece terminar antes da interferência de Afrodite, pois, não havendo realização, a paixão é levada a cabo simplesmente pela sua existência. A reciprocidade de Galatéia, resultante do milagre de se tornar supostamente uma verdadeira mulher, é o fim, pelo sopro de vida, de um amor impossível por um bloco esculpido.

Esse roteiro da criação da mulher ideal é tomado de empréstimo, entre outros, por Bernard Shaw, em obra intitulada *Pigmalião*, peça-paródia de 1912¹²¹. Na história, Pigmalião é Henry Higgins, um professor de fonética que toma Eliza Doolittle, uma florista simples e pobre, como objeto de um experimento: fazer com que ela se passe por uma dama a partir da incorporação de um modo de falar considerado adequado pelas elites. Galatéia, em Shaw, é Eliza, e os golpes que a esculpiram vieram da ferramenta aguda da palavra. Ao final, Eliza se torna aparentemente uma *lady*, justamente porque nela se colocou a expectativa de que isso fosse possível – e assume uma fala que é a que se espera de uma dama. No epílogo, Shaw fornece uma possibilidade de leitura que ilumina o mito primeiro de Pigmalião: “Galatéia jamais gosta inteiramente de Pigmalião: sua posição em relação a ela é por demais divina, para, ao mesmo tempo, poder ser agradável” (SHAW, 1955, p. 107). Assim, a Galatéia pensada por Shaw apenas parece ser a mulher perfeita acordada da obra de um artista. Na realidade, é um simulacro, uma imitação – assim como é o seu sentimento pelo seu criador.

O ímpeto que primeiro fez Pigmalião criar Galatéia – sua recusa pelas mulheres reais de onde vivia¹²² – é definidor da impossibilidade de sua estátua existir como mulher real. Galatéia é, por isso, mesmo após Afrodite, um simulacro. A menos que seja, como Eliza Doolittle de Bernard Shaw, uma mulher que não ama verdadeiramente de volta; aí está a falha.

¹²⁰ “A escultura em mármore é um bom exemplo de que, quando a violência é usada em prol de um argumento estético, torna-se arte. O exemplo paradigmático dessa ambivalência é o caso de Bernini (1598-1680), que esculpiu sua amante com golpes em mármore entre 1636 e 1638, compondo uma obra de arte atemporal (o busto de Costanza Bonarelli), e, ao saber de sua traição com o irmão, Luigi Bernini, mandou que a esfaqueassem, com o objetivo de causar cicatrizes em seu rosto – como narrado por McPhee (2012).” (KRÜGER, 2019a, p. 16).

¹²¹ Essa peça inspiraria o musical *My fair lady*, de 1964.

¹²² Nas *Metamorfoses*, Ovídio canta: “Porque as havia visto levar a vida entregues ao crime, / ofendido pelos vícios que a natureza deu em abundância / à alma feminina, Pigmalião vivia celibatário, sem esposa, / e há muito não tinha companheira em seu leito. / Esculpiu, então, talentosamente e com admirável arte, / uma estátua de níveo marfim e emprestou-lhe uma beleza / com que mulher alguma pode nascer. E enamorou-se de sua obra.” (OVÍDIO, 2017, p. 545).

Pigmalião, portanto, amou uma mulher sem vida, pois sem defeitos – e, portanto, sem humanidade. Em última instância, um falseamento de mulher. Essa imagem vazia talvez cumpra com sucesso uma representação simbólica do desejo: a falta.

A falta como pressuposto do desejo é uma associação pensada pelos grandes nomes da psicanálise. Em Freud, a falta é o motor do desejo (*Wunsch*), na medida em que é o movimento em direção a uma marca psíquica da satisfação primeira das necessidades: a fome do bebê recém-nascido. Pela memória, os sujeitos reeditam essa primeira satisfação de forma muito pouco duradoura. Então a falta dessa satisfação é a motivação para a busca perene do preenchimento desse vazio: assim se erige o desejo. As origens do pensamento freudiano em Schopenhauer e Nietzsche, por exemplo, denunciam esse entendimento da falta, do vazio, como formador dos sujeitos. Em Freud (1977; 2018), o elemento fundamental é o inconsciente (“repositório” em que o desejo primordial habitaria). O objeto desejado, nesse sentido, é um objeto desconhecido, na medida em que há algo de inapreensível (e mesmo incognoscível) na própria existência do desejo. As manifestações do desejo inconsciente estariam ligadas então a sonhos, lapsos, sintomas, fantasias, enfim: ao que escapa à consciência do sujeito. Por essa razão, não se conseguiria explicar racionalmente a escolha de cada objeto de desejo.

Já para Lacan (1995), simultaneamente discípulo e atualizador da psicanálise freudiana, o desejo não seria um vazio orientado por uma perda primeira, mas um vazio constituinte, essencial. Sobre a essência do sujeito como tal, Lacan aponta para Spinoza, que anteriormente afirmara a essência do ser (essa redundância, haja vista que a etimologia de “essência” é do latim *essentia*, que vem do verbo *esse*, que significa justamente “ser”) como possuidora dos desejos: “O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira” (SPINOZA, 2009, p. 140). Igualmente, Lacan teria aproveitado de Heidegger a assunção de que o “ser” seria algo como estar de pé, em posição de movimento, em um aqui-agora: é a questão da presença (HEIDEGGER, 2005). Assim, poder-se-ia formular que, em Lacan, a falta constitutiva essencial é a mesma que ocupa a essência do sujeito que é um ser presente, de pé, em iminência de agir, em pulsão – desejoso, portanto.

As duas linhas – que coincidem em algum ponto e depois se afastam – apontam para a subjetividade como o espaço do desejo, da falta. É, portanto, um espaço vazio, que o sujeito tenta, inútil e repetidamente, preencher. Esse desejo como um “combustível”, como motor da ação, é o que interessa para a leitura de que a falta motiva o desejo que impulsiona a criação (de sintomas, de arte, ou de obras sintomais).

No caso de Pigmalião, foi a falta da mulher ideal e o vazio deixado por essa fantasmagoria que o motivou na criação de sua obra principal: Galatéia. Essa imagem, portanto, existe: não se trata, por isso, do *nada*. É, no entanto, uma imagem *vazia*, que trata de um falseamento da realidade por meio da criação artística sintomal.

O mito de Pigmalião, nesse sentido, funciona exemplarmente para se pensar nas produções de um sujeito em busca do objeto que dê sentido ao seu desejo. Em uma leitura mais abrangente, pode-se pensar que essa é a definição da paixão. O *pathos*, por assim dizer, seria esse impulso absolutamente humano – haja vista que é o que é humano, por essência e segundo Spinoza, é o desejo de encontrar um objeto desejado para o desejo que já há. Ou mais: pode-se pensar inclusive na questão do “desejo do Outro”, tão cara para Lacan¹²³, ao ter Pigmalião se realizando pelo desejo de Galatéia, que fez dele objeto.

De todo modo, a etimologia de “desejo” parece, em si, uma manifestação de poesia. Do latim *desiderium*, do verbo *desiderare*, o desejo seria como “dessiderar”, afastar-se do sideral (*de-sidere*); seria algo como esperar, ter expectativa pelo que as estrelas trarão; ou, ainda, aquilo que é dos astros, ou partir deles – mas astros estes que não se podem ver. Essa etimologia parece preparar a palavra para os significados mais comuns que receberia posteriormente: impulso, gana, ímpeto, vontade. A partir da psicanálise, no entanto, essa palavra receberia uma camada a mais: a sexualidade. Os estudos de Freud foram permeados pela noção de que a sintomatologia dos sujeitos estaria ligada a questões ligadas ao sexo, aos seus impedimentos e aos conflitos advindos dessas interdições. Assim, “desejo” passou a se referir, inclusive trivialmente e com muito maior frequência, ao apetite sexual. O amor – sentimento mais ligado às referências cristãs, familiares e “impolutas” – pareceu se distanciar do desejo, e, portanto, do sexo.

No entanto, vem também da cultura grega o entrelaçamento entre amor e sexo: Eros, o filho de Afrodite – a mesma deusa da beleza que acordou Galatéia – é um cupido, e também o deus da paixão, e a origem de seu nome aponta para a existência de um desejo muito forte. Além disso, Eros dá origem a termos como “erotismo” e “erótico”¹²⁴. A figura de Eros e a outrora mortal Psiquê, esta sendo a personificação do conceito de alma, têm como filha Hedonê, a deusa do prazer – e de quem derivam as ideias do Hedonismo¹²⁵. Diante de tal genealogia, pode-se

¹²³ Em Lacan, “o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro.” (LACAN, 1998, p. 268).

¹²⁴ Eros é uma figura muito importante na psicanálise de Freud, pois é o arquétipo da vida que luta para manter funcional e bem o psiquismo humano. Em suma, é o que se conhece como “pulsão de vida”. Em oposição a Eros, Freud utiliza o arquétipo de Tânatos, que busca destruir o psiquismo e aponta para o desequilíbrio e para a destruição: a “pulsão de morte”.

¹²⁵ Conjunto de teorias filosóficas em que a busca do prazer é o elemento central.

compreender como, em termos de formação de uma cultura ocidental, elementos como beleza, prazer, paixão, amor e sexo se tornam indissociáveis.

Na recolha de poemas que se segue, o desejo – sim, sexual – não será apartado do amor, portanto. A partir da eleição de Pigmalião como exemplo de operação criadora de um objeto de desejo, pode-se perceber como a devoção sacralizante e a vontade sexual estão, se não sobrepostas, muito próximas. O corpo e a alma operam juntos, e o amor não é menos corpóreo que a paixão. Galatéia foi amada e desejada, e isso é quase o mesmo.



A procura por um amor perdido ou ainda não experimentado é a busca pela pessoa que cumpre o papel de objeto de uma paixão cujos efeitos já se antecipam. Essa proposição se verifica em poema de Eugénio de Andrade:

Procuro a ternura súbita,
os olhos ou o sol por nascer
do tamanho do mundo,
o sangue que nenhuma espada viu,
o ar onde a respiração é doce,
um pássaro no bosque
com a forma de um grito de alegria.

Oh, a carícia da terra,
a juventude suspensa,
a fugidia voz da água entre o azul
do prado e de um corpo estendido.

Procuro-te: fruto ou nuvem ou música.
Chamo por ti, e o teu nome ilumina
as coisas mais simples:
o pão e a água,
a cama e a mesa,
os pequenos e dóceis animais,
onde também quero que chegue
o meu canto e a manhã de maio.

Um pássaro e um navio são a mesma coisa
quando te procuro de rosto cravado na luz.
Eu sei que há diferenças,
mas não quando se ama,
não quando apertamos contra o peito
uma flor ávida de orvalho.

Ter só dedos e dentes é muito triste:
dedos para amortilhar crianças,
dentes para roer a solidão,
enquanto o verão pinta de azul o céu
e o mar é devassado pelas estrelas.

Porém eu procuro-te
antes de a morte se aproximar, procuro-te.
Nas ruas, nos barcos, na cama,



com amor, com ódio, ao sol, à chuva,
de noite, de dia, triste, alegre – procuro-te.
(ANDRADE, 1980, p. 53-54).

A busca do sujeito poético é dirigida a um ser amado que, pelo uso da 2ª pessoa do discurso, torna-se próximo. O caráter quase epistolar do poema se verifica não só pela escolha de um interlocutor a quem o sujeito se dirige como “tu”, mas também pela presença de elementos muito íntimos, como a confissão de sentimentos e a referência a espaços domésticos. Na terceira estrofe do poema, tais elementos se imbricam, em uma sinalização de um canto órfico que anima o que canta pela palavra. O que seu canto anima, no entanto, não são somente ícones naturais ou bucólicos, mas itens de sua vivência cotidiana, objetos, alimentos, móveis. Entre esses móveis, há a mesa.

Assim como a cama, a mesa parece, nesse poema, ser um item que iguala os objetos domésticos ao que há de natural no mundo exterior: plantas, animais, fenômenos naturais. Essa justaposição fica mais explícita quando o sujeito poético elimina as diferenças entre o que é construção humana e o que é da natureza, como um navio e um pássaro. Diferenciar os ambientes e seus elementos seria atividade de quem não ama, porque, para quem está tomado pelo arrebatamento, nada se distingue, pois a atenção está voltada exclusivamente ao exercício do desejo: a procura.

Essa busca é perene, não importa o lugar, o humor ou as condições climáticas. A busca pelo objeto amoroso é o que parece mostrar, para o sujeito, que o seu próprio corpo há de ter serventia além da triste condição de dedos que agem negativamente. Os dedos de quem não ama amortalam crianças e os dentes roem a solidão, não importando que haja céu, mar, estrelas ou o que quer que seja. Assim, em poema intitulado “Procuro-te”, o sujeito se torna, ele mesmo, a busca.

A existência de Pigmalião e de Galatéia permite entrever como, para o poeta Eugénio de Andrade, há algo de paixão pela própria criação. A referência ao nome da pessoa amada como o canto órfico que tudo anima parece fornecer uma chave de leitura para o evento que é um sujeito amar o que cria como um simulacro do objeto perdido originalmente. Assim, sugere-se que o sujeito poético de “Procuro-te”, ao cantar o amor ou a pessoa amada, mostra que ama o próprio canto, o próprio desejo. Afinal, quem ilumina as “coisas mais simples” não é a pessoa amada, mas a imagem vazia retomada pelo significante, pelo nome cantado.

Se em Eugénio de Andrade o objeto ausente é o motivador da criação da imagem vazia, em José Luís Peixoto, a mulher amada – objeto perdido – é recomposta pela especulação de um sujeito inconformado:

estou aqui. esta mesa. tu estás sentada num sofá que só posso imaginar
 tens os lábios pintados com o batom que te dei e sorris para um homem
 que tem mais trinta anos que tu. à tua volta todos sorriem. ninguém olha
 para a tua pele com os meus olhos. o homem diz-te coisas e tu sorris sempre,
 o homem pousa-te a mão sobre a perna, o homem pousa-te a mão sobre os
 cabelos e não sabe que, num dia que passou, só eu podia fazer isso. levantas-te
 e o homem levanta-se atrás de ti. tens no dedo o anel em forma de coração
 que te dei, tens no pescoço o fio de criança que te dei nos anos. sorris.
 estou aqui. esta mesa. fecho os olhos e vejo-te fechar a porta do quarto.
 (PEIXOTO, 2017, p. 62).

Se a mulher amada está, de acordo com a imaginação, sentada em um sofá acompanhada por outro homem que a toca libidinosamente, o sujeito poético, por sua vez, está sentado diante de uma mesa. A sua presença é fortemente destacada no poema, pois há uma relevância evidente do “aqui-agora” do poema, explicitada pelo uso do dêitico.

A presença do objeto perdido, para o sujeito, é evidente, e aciona, como memória, a falta que o constitui. No entanto, o sujeito também se coloca na equação, dizendo haver na cena imaginada inúmeros rastros do que fora para a mulher: o batom e as joias dadas, por exemplo. Essa descrição, vulgarmente lida como o sintoma de uma pessoa perturbada pelos ciúmes causados pela perda do amor, é também uma possibilidade de analisar como o postulado de Lacan sobre o “desejo do Outro” é verificável na mais cotidiana das cenas: o sujeito não se expressa apenas pela falta que há em si, mas pela suposição da falta de si no Outro – no caso, na mulher que já partiu.

A “cena de escrita” é sucintamente apresentada como “aqui”. Na realidade do sujeito que escreve, nada há de comprovado, pois é da imaginação que se trata o poema, o que é honestamente entregue com “só posso imaginar”. Mas há algo de sólido, real, e que, por isso, ganha um peso e um destaque imediato na leitura do poema: a mesa. Isso porque “aqui” é a mesa; mais especificamente, “esta mesa”.

Em Nuno Júdice, ao contrário, o espaço do amor é um espaço em branco, que o sujeito quer preservar das imagens do mundo:

Imagino paisagens como quem
 sonha. Um quadro em que vou pondo outras
 coisas: casas, terrenos vagos, uma ou outra
 árvore, o sol da tarde. Até agora, uma
 natureza morta. Na mesa da imaginação, o tampo
 enche-se com estas imagens que vêm dos espaços
 diversos em que a vida se passa. Por baixo
 da mesa, então: para onde nenhuma imagem nos
 perturbe, e aí ficaremos sós, no espaço em branco
 do amor.
 (JÚDICE, 2018, p. 40).

O sujeito poético, nesse poema intitulado “Campo”, é aquele que tudo imagina sobre uma mesa: “casas, terrenos vagos, uma ou outra / árvore, o sol da tarde (...) / natureza morta”. Em suma,

“imagens que vêm dos espaços diversos em que a vida se passa”. Há então uma formulação de que sobre a mesa se pintam paisagens impregnadas de mundo e das vivências de quem observa.

No entanto, já no final do curto poema, uma objeção se faz: o espaço do amor não é o espaço das imagens do mundo, como se, intocável, a relação com a pessoa amada (trazida ao poema pelo “nós”) devesse permanecer protegida. É então que se dá uma operação interessante: o amor é o que acontece “por baixo da mesa”.

Dentre as muitas leituras possíveis para esse lugar de silêncio, sombra e segredo – como no platonismo –, há uma que clareia de forma singular a apreensão do poema: a criação do amor não cabe na palavra, é irrepresentável. Tudo que há no mundo está sobre a mesa, exceto o amor, que, recôndito, espera uma página (um espaço) em branco para se escrever. O amor espera inaugurar um mundo que ainda não há.

É curioso como o poema tem o título de “Campo”, e a mesa, no método sintetizado por Aby Warburg, é um campo operatório. O campo do amor, em Nuno Júdice, parece não ter sido utilizado para operação nenhuma, até o momento da escrita do poema. Isso porque o poema está terminado, e o amor não se apresentou. Pode-se assim pensar na colocação outrora retomada sobre o desejo e a aporia de saciá-lo: na comparação, o amor estará sempre por baixo da mesa, fora do campo operatório, a se escrever.

Essa mesa como separação entre as referências do mundo e a execução do desejo está também presente no início do poema “A mulher sentada”, de Ruy Belo:

Essa mulher sentada de ribeiro de pavia
 nas maçãs salientes risco ao meio e ancas arqueadas
 (das pernas nada digo pois sou púdico e além disso há a mesa de permeio)
 essa mulher durante tantos anos perseguida e só muito raras vezes conseguida
 no mínimo desenho do pintor alentejano
 finalmente perdida como tudo com a vida essa mulher amendoada
 mas de cabelo louro (oxigenado?) e de dois olhos
 possivelmente obtidos a partir desse lápis-lazúli
 ainda não há muito visto mesmo mais que entrevisto
 em dois botões de punho que o hernani me deixou ao voltar para o chile
 entre compreensivos conviventes versos sobre a mesa do meu quarto
 de solteiro e amiúde solitário
 da casa do brasil onde em madrid envelheci um ano
 esse lápis-lazúli que eu esquecera em roma numa mesa de oratório
 e tão bem conhecia do antónio nobre onde me conhecera
 não menos que em courelas do guerreiro ou do costa alemão
 (já não sei qual dos dois) concretamente se chamava
 silicato complexo de alumínio e sódio
 (que forma mais complexa se utiliza – lembro-me – pensava –
 pra nomear uma só pedra embora rara baça sonhadamente azul
 que já de si se chama de maneira complicada)
 essa mulher sentada jamais pode conhecer

quem envelhece ao fim do corredor dos dias
 e acaba de passar ao lado de umas árvores moldadas despenteadas pelo vento
 sob a macia abóbada do lusco-fusco
 num carro porventura expressamente encarregado
 de difundir esse quarteto salvo erro número dois de haydn
 entre as íntimas ervas dos velados campos
 onde perdeu coisas concretas como a sua juventude
 um búzio um rancho de mulheres ou o varejo da azeitona
 alguns cabelos uma chave ou uma rima original
 Raios a partam e depois de todos estes digressivos versos
 essa mulher na mesma ali sentada e assentada
 sozinha à minha espera à espera de um sentido para a vida
 à espera de um marido à espera do natal
 (BELO, 2009, p. 454-455).

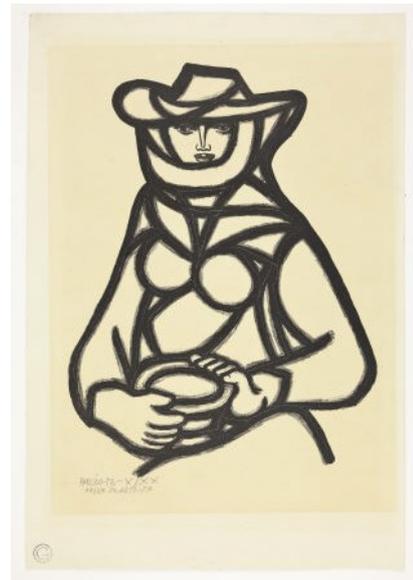
A mulher sentada de Ribeiro de Pavia, referida em Ruy Belo, é alguma das mulheres presentes nas obras mais importantes desse pintor alentejano, de traço firme e conhecido por retratar as figuras femininas com curvas sinuosas.

Figura 81 – Desenho , de Ribeiro de Pavia (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/zsfm4bas>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

Figura 82 – *Campaniça*, de Ribeiro de Pavia (1976)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2n882jft>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

Essa mulher, no entanto, é construída no poema de Ruy Belo com alguma autonomia dos traços de Pavia. Com a descrição pictural que há no poema, a mulher sentada ganha contornos imprevistos, como a cor dos cabelos ou dos olhos. Essa cor, inclusive, é imaginada a partir do jogo entre o nome de uma rocha metamórfica, *lápiz-lazúli*, e o seu suposto uso como um “lápiz azul”, pois capaz de colorir os olhos da mulher sentada. Esse *lápiz-lazúli* parece causar especial interesse do sujeito poético a partir de suas experiências com objetos feitos dessa rocha, como os botões de punho, as abotoaduras esquecidas sobre sua mesa, entre os seus versos. Há um entrelaçamento, portanto, entre as cenas de escrita do sujeito (em mesas em Madrid ou em

Roma), suas experiências, produtos da cultura (como a obra do compositor Haydn), “digressivos versos” e a mulher permanentemente sentada de Pavia.

Essa mulher, constante no poema do início ao fim, é colocada em uma posição além da imagem pictural que ocupa: o sujeito poético menciona a possibilidade de que ela estivesse esperando por uma vivência amorosa consigo, o que lhe forneceria um sentido para a vida, além da companhia de um marido para passar o natal.

No entanto, ao retomar a leitura do início do poema, algo parece se interpor entre esse sujeito e a mulher sentada, para além da condição dessa figura como elemento de uma pintura – a mesa. O sujeito escreve que não sexualiza a mulher a partir de comentários sobre suas pernas porque, além de ser acanhado, há uma mesa que se interpõe entre eles. Sendo assim, no poema, a mesa não é onde se procura o amor, como em Eugénio de Andrade, ou onde se sonha o abandono, como em José Luís Peixoto. Tampouco é espaço que separa o mundo da pureza espacial para o nunca realizado desejo, como em Nuno Júdice. Em Ruy Belo, a mesa é o que impede o desejo de ser desejo.

Se em Ruy Belo a falta não pode se anunciar como tal, em Herberto Helder, o vazio é preenchido na criação pela palavra. No poema “O amor em visita”, há trechos¹²⁶ relevantes para se pensar o desejo como exercício da busca pelo preenchimento da falta – tudo isso a partir da experiência de criação:

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase inciada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei.
(...)
(HELDER, 2006, p. 17).

A primeira estrofe do poema apresenta o desejo de um sujeito que almeja a existência de uma mulher amada. Nesses versos, apresentam-se características físicas, mas ressalta-se um detalhe que turva toda a percepção da pessoa descrita: “mulher quase inciada”. Ter nos braços uma mulher com o corpo disponível para o amor, ainda que distante da existência real, transporta a cena para um palco muito semelhante àquele em que, no mito, Pigmalião adorou Galatéia. A

¹²⁶ O poema completo pode ser conferido na prancha “Desejo” ou em Herberto Helder (2006, p. 17-25).

mulher que hesita entre a inexistência e a existência plena, em ambos os casos, apresenta-se pelo gesto de criação do artista que a formula. No caso do mito de Pigmalião, pelos instrumentos sobre a mesa. No caso de Herberto Helder, pela palavra encantada do poeta que a convoca.

Nas estrofes seguintes do poema, verbos no futuro mostram como o sujeito lírico se relacionará com essa mulher, “tão nova como a resina”, “de ventre escarlate”, “transportadora da morte e da alegria”. Em suas características físicas, estão associações que flertam com os gestos surrealistas, como: “torso dobrado pela música”, “ligeiro pescoço de planta” e “curva quente dos cabelos”. Mas o que se deseja fazer com ela está descrito no mais absoluto real dos corpos: o sexo. Referenciado como a morte (*la petite mort*, como se diria em francês), o orgasmo aparece logo nas primeiras estrofes das mais de vinte desse longo poema. Apesar de envolta em imagens poéticas, a pesada existência do gozo se impõe, tornando todas as curvas discursivas um caminho apenas mais longo para o mesmo destino da real existência de corpos desejantes.

É no encontro das imagens poéticas com a referência ao prazer real que se encontra a beleza de um poema que cria em seus versos a mulher, o encontro, o amor, mas que não prescinde da verdade que esses elementos trazem do mundo. Assim, a presença da mulher amada – outrora imaginada e agora em plenitude (o que denunciam os verbos no presente) – é um elemento pungente por volta da sétima estrofe:

(...)
 Toco o peso da tua vida: a carne que fulge, o sorriso,
 a inspiração.
 E eu sei que cercaste os pensamentos com mesa e harpa.
 Vou para ti com a beleza oculta,
 o corpo iluminado pelas luzes longas.
 Digo: eu sou a beleza, seu rosto e seu durar. Teus olhos
 transfiguram-se, tuas mãos descobrem
 a sombra da minha face. Agarro tua cabeça
 áspera e luminosa, e digo: ouves, meu amor?, eu sou
 aquilo que se espera para as coisas, para o tempo –
 eu sou a beleza.
 Inteira, tua vida o deseja. Para mim se erguem
 teus olhos de longe. Tu própria me duras em minha velada
 beleza.
 (...)
 (HELDER, 2006, p. 19).

A mulher imaginada está viva pela criação e o encontro também ocorre nesse espaço poético em que um poeta criador opera. Talvez por essa existência fantasmática se justifique a recorrência de elementos que tornam a cena escrita soturna e mesmo misteriosa. Há algo nesse poema que evoca um tempo antigo, imemorial, mitológico, em que a beleza – mais que a mulher bela – é o cerne. Nesse contexto, o sujeito poético se identifica com essa beleza, com a possibilidade de

encantar pela estética, pelo que é visível. Mas ele só se realiza como tal quando visto pela mulher imaginada e amada: “tu própria me duras em minha velada / beleza”. Tal como Pigmalião – ou como descreveria Lacan sobre o desejo do Outro –, a beleza desse sujeito está no olhar da mulher que ele criou como sua amada.

Essa mulher cercou “os pensamentos com mesa e harpa”. Sendo esta o instrumento musical que evoca a lira e, por consequência, a poesia, resta saber que papel tem essa mesa usada na contenção do pensamento. Em alguma medida, pode-se pensar na mesa como espaço de convivência em que sobrevivem os sentimentos e mesmo os instintos em detrimento da razão. Mas há mais, como se verifica na estrofe seguinte:

(...)
 Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti
 que me vem o fogo.
 Não há gesto ou verdade onde não dormissem
 tua noite e loucura,
 não há vindima ou água
 em que não estivesses pousando o silêncio criador.
 Digo: olha, é o mar e a ilha dos mitos
 originais.
 Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra
 a carne transcendente. E em ti
 principiam o mar e o mundo.
 (...)
 (HELDER, 2006, p. 19-20).

À mesa, a voz criadora e a sua criação são comensais. Da criação, parte tudo o que o criador pode dizer, bem como o fogo, o desejo que tudo anima. Assim, não há verdade em que não esteja a palavra soprada por essa mulher amada. Como em um ciclo, a criação opera o milagre necessário para que o criador possa criar. Quem é essa mulher capaz de tanto pela simples presença amorosa? Pode-se pensar, a partir da imagem da mesa oferecida, que essa mulher é a própria poesia, que se manifesta ora como um produto poético (o poema), ora como o fogo que permite que o poeta cante. A mulher-poesia desvela, portanto, todas as imagens com as quais a voz joga, em um processo tão íntimo que culmina, como deveria, no gozo da criação.

A releitura da primeira estrofe permite perceber essa associação entre a mulher e a poesia: “mulher com harpa de sombra”. A sombra mostra a verdadeira forma de quem é a mais amada pelo sujeito poético: a poesia. Assim, pode-se pensar que Pigmalião fazia sexo com sua estátua, mas o que animava o cumprimento de seu desejo era menos o marfim e mais a sua potência de dar forma a ele. De igual maneira, em Herberto Helder, o sujeito poético goza com a poesia, que se encarna no poema feito por ele.

(...)
 Estás profundamente na pedra e a pedra em mim, ó urna
 salina, imagem fechada em sua força e pungência.
 E o que se perde de ti, como espírito de música estiolado
 em torno das violas, a morte que não beijo,
 a erva incendiada que se derrama na íntima noite
 – o que se perde de ti, minha voz o renova
 num estilo de prata viva.
 (...)
 (HELDER, 2006, p. 22).

A poesia está no poema como a mulher esculpida está na pedra. O que se perde, o que se retira para que a amada ganhe forma, é reaproveitado por essa voz criadora. Não há nada sobre a mulher amada, a poesia, que o poeta não aproveite. Isso porque o poeta é também habitado pela poesia, como uma congeminação da matéria em sua forma.

Em outras muitas estrofes do longo poema, tal sujeito lírico apresenta explicitamente a imbricação entre si e a mulher amada/a poesia, como em: “nossa carne”, “estás (...) na pedra e a pedra em mim”, “estás em mim como a flor na ideia” e “és tu que te moverás na matéria / da minha boca, e serás uma árvore dormindo e acordando onde existe o meu sangue”. Essa irmanação permite prever que o gozo do sujeito é também o gozo da amada, em um movimento duplo e simultaneamente o mesmo. Ele se sentou à mesa dela, e ali permaneceu, compartilhando o amor.

A partir disso, nas duas últimas estrofes do poema, o sujeito se coloca disposto a morrer (no sentido orgástico) com a sua amada. A cada espasmo, ele com ela morrerá:

(...)
 De meu recente coração a vida inteira sobe,
 o povo renasce,
 o tempo ganha a alma. Meu desejo devora
 a flor do vinho, envolve tuas ancas com uma espuma
 de crepúsculos e crateras.
 Ó pensada corola de linho, mulher que a fome
 encanta pela noite equilibrada, imponderável –
 em cada espasmo eu morrerei contigo.

E à alegria diurna descerro as mãos. Perde-se
 entre a nuvem e o arbusto o cheiro acre e puro
 da tua entrega. Bichos inclinam-se
 para dentro do sono, levantam-se rosas respirando
 contra o ar. Tua voz canta
 o horto e a água – e eu caminho pelas ruas frias com
 o lento desejo do teu corpo.
 Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo
 eu morrerei contigo.
 (HELDER, 2006, p. 25).

Ao final do poema, nota-se que a noite também passou. Os cheiros se perdem, as mãos descerram, os espasmos arrefecem e o desejo parece se saciar momentaneamente. O sujeito parece se levantar da mesa oferecida pela amada. Acaba a visita ao amor. Logo, porém, esse sujeito caminhante já deseja novamente o corpo que tivera, e reinicia a descrição da falta: a busca pelo gozo e a sua promessa recomeçam. Está feito um poema de amor.



E se, por acaso ou ironia, Galatéia resolvesse esculpir o amante ideal?

Se, na analogia proposta, Pigmalião é quem canta a poesia amada, é possível imaginar que Galatéia, após ser animada por Afrodite, possa também falar, tornando-se uma imagem viva. E Galatéia fala.

A mulher
que não canta
entretanto
cantá-la-emos

A sua mesa
quando utiliza
a fome
em forma de utensílio
ou de produto
sobre o tampo

À falta de uso
a voz
como o palato
alastra

Só uma mulher
a que cantamos
soa

Cantemos
por a tolher
o pranto
dobrada
sobre o tampo
que a magoa
(BRANDÃO, 2006a, p. 60-61).

Nessa convocação intitulada “Mulher dobrada”, a poeta Fíama Hasse Pais Brandão apresenta o desejo de que a mulher tenha voz. Para isso, propõe que, como ela não canta, que seja então cantada. Essa seria uma forma de apresentar, enviesadamente, sua voz. Só assim ela “soa”. O primeiríssimo elemento associado à mulher que não canta é a mesa, de onde, imagina-se, surgiu a



noção de “mulher dobrada”. Essa, que vive às voltas com os afazeres domésticos, estaria sempre debruçada sobre um “tampo / que a magoa”.

O levante no poema de Brandão parece apontar para questões absolutamente contemporâneas, embora ancestrais: o papel da mulher em relação aos serviços designados injustamente pelo gênero. É assim que uma poeta que não se dobra é capaz de, em curtos e poucos versos, estabelecer um tratado em que, quando uma não tem voz, todas falem por ela (e sobre ela). É assim que a voz, sem uso, alastra. É assim também que se entrevê a delicadeza de quem traz a injúria da fome como um utensílio, o que redimensiona o que se pensa até então sobre a falta. É assim, por fim, que se recolhe o pranto de quem chora encurvada.

Mas é também da falta como desejo que fala Brandão, em poema diurno:

No silêncio bebe a sua taça
e é dor o amor enquanto espera,
imagina o desejo de repente
e lentamente olha o olhar do Outro.
Conhecer é amar, disse o divino
Platão ou outro filósofo antigo.
Porém como traçar na sombra
da persiana de luz o esboço
do teu rosto escasso ausente,
se no diurno amor a memória
o faz mais esquecer-se?

Quando Março me dá a nova flor
que abre sem palavras a corola,
eu comparo-a com o amor que eclode
na pupila do olhar em luz e sombra.
Todo o ventre é bendito, tanto
mais o da primavera do cio
de aves e flores. Também o desejo
imaginou a língua sem palavras,
e que é a do som do Canto e dos poemas.

Este diurno Amor está em corpo,
e num e noutro, como o pão partido
no banquete dos convivas silenciosos
que é o de cada um consigo e os outros.
Nenhuma coisa ausente o partilha,
quando as estações do tempo passam
por nós depois da Primavera e param
na longa mesa posta para o Verão.
Tudo é presença aqui, e o tempo é dia.
(BRANDÃO, 2006a, p. 577-578).

Existe na cena descrita na primeira estrofe do poema de Brandão uma elaboração da solidão que se intercala com a reflexão filosófica do processo subjetivo experimentado. O dia traz a luz e dispersa a memória da noite vivida e do rosto da pessoa amada. Nessa atmosfera de abandono, um filósofo antigo qualquer é recordado – com a dose de ironia necessária para equivaler Platão a

qualquer outro – para recordar a proximidade entre amar e conhecer. Nessa equiparação, entende-se melhor como, à luz que tudo dispersa, a falta motive também o desconhecimento: à distância, o ser amado é desejo e também obscuridade.

A menção a Platão se justifica também na imagem criada da persiana como um ambiente de sombras em contraponto à luz, como se, tal qual a alegoria da caverna, naquele ambiente doméstico só se vissem simulacros de um ideal inatingível. No entanto, nem mesmo a representação platônica do sensível é possível, porque toda a referência ao rosto primordial da pessoa amada está imersa no que a memória se esquece. Foi-se a pessoa, e se foi também o seu olhar, o “olhar do Outro”, aquele que torna o sujeito objeto do desejo alheio. Assim, o amor segue irrepresentável e, como gesto de espera, causa dor. O desejo, na primeira estrofe desse poema, é a falta pela saudade.

Em seguida, Brandão apresenta uma possibilidade de renovação alegorizada pela semente de fertilidade que acomete tanto a mulher – sujeito do poema – quanto a natureza em sua primavera iniciada no mês de março. A novidade natural é comparada ao amor que “eclode” pelo olhar, ao ver o objeto do desejo. Entretanto, há luz e há sombra, o que recupera o entrelugar dúbio de presença e ausência, elementos que se tensionam desde a primeira estrofe.

A inflexão maior da segunda estrofe, no entanto, está na aporia do desejo de uma língua sem palavras, expresso, no entanto, pelas palavras escritas sobre o papel. Desejar um canto sem palavras – como é o canto poético, segundo a poeta – é desejar o impossível, é tocar o irrepresentável, é encontrar o ideal, estabelecendo com o sensível uma relação de não-serventia. Por essa razão, pode-se pensar que todo o canto de Brandão, apesar de pleno de palavras, diz mais pelo silêncio, ou por aquilo que não se escreve.

É por meio dessa compreensão que se encontra com maior clareza o banquete proposto na terceira estrofe. Os convivas são, afinal, silenciosos. A partilha feita sobre a mesa prescinde de palavras porque a boca que toca o pão não é a boca que representa o pão pela palavra. Assim, eliminada a sombra da palavra, da representação, elimina-se também a distância entre o que se diz sobre aquilo que é e a coisa em si. Ao se encerrar sobre uma mesa, o poema mostra exemplarmente o gesto de silêncio como a mais profunda comunicação humana. Nesse contexto, “tudo é presença” e o “tempo é dia”, é verão. Não há mais sombras, e a mulher parece ter encontrado o amor encarnado.

A voz feminina desejante finalmente retira da pedra o ser amado, e essa pedra não deixa restos, mas migalhas sobre a mesa.

Em Luiza Neto Jorge, a mulher que fala em “Difícil poema de amor” parece ter outra predileção: transformar o homem amado em pedra:

Separo-me de ti nos solstícios de verão, diante da mesa do juiz supremo dos amantes. Para que os juízes me possam julgar, conhecerão primeiro o amor desonesto infinito feito de marés ambulantes de espinhos nas pálpebras onde as ruas são os pontos únicos do furor erótico e onde todos os pontos únicos do amor são ruas estreitíssimas velocíssimas que se percorrem como um fio de prumo sem oscilação.

Ontem antes de ontem antes de amanhã antes de hoje antes deste número-tempo deste número-espaço uma boca feita de lábios alheios beijou. Precipício aberto: ele nada revela que tu já não saibas.

Porque este contágio de precipícios foste tu que mo comunicaste maléfico como um pássaro sem bico.

Num silêncio breve vestiu-se a cidade. Muito bom-dia querido moribundo. Sozinho declaraste a terceira grande paz mundial quando abrindo os olhos me deste de comer cronometricamente às mil e tantas horas da manhã de hoje.

Deito-me cedo contigo o meu sono é leve para a liberdade acordas-me só de pensares nela. As casas e os bichos apoiam-se em ti. Não fujas não te mexas: vou fixar-te para sempre nessa posição.

Que há? Abrem-se fendas no ar que respiro vejo-lhe o fundo. Tens os olhos vasados. Qual de nós os dois "quero-Te" gritou?

Bebe-me espaçadamente encostada aos muros. Se és poeta que fazes tu?

Comes crianças jogas ases sentado és uma estátua de pé a cauda de um cometa.

Mães entretanto vão parindo. Os filhos morrerão ainda? Entregas-te a cálculos. Amas-me demais.

Confesso: não sei se sou amada por ti.

Virás

quando houver uma fala indestrutível devolvida à boca dos mais vivos. Então virás

vivo também. Sempre esperei ver-te ressuscitado. Desiludiste-me.

E iremos com o plural de nós nos leitos menores onde o riso, onde o leite do rio é um filho entre os dois. Que farei de teus braços de meus cabelos benignos que faremos?

Nasci-te da minha pele com algumas fêmeas te deitei por vezes.

Conheces-me. Não me tens amor

Grave esta corda cortada agudo seixo me ataste aos olhos para me afundar.

Só por grande angústia me condenas à morte se de mim te veio a cidade e os minúsculos objectos que já amaste ou que irás amar um dia espero.

Ah a cratera o abismo eléctrico!

Por isso o teu novo amor será comigo mais perigoso que este imaculado com mais visco de amor cópula mortal.

Calo-me.

Reparei de repente que não estavas aqui. Pus-me a falar a falar. Coisas de mulher desabitada. Sei que um dia desviarei sem ti os passeios rectos esvaziarei os gordos manequins falantes. A razão é uma chapa de ferro ao rubro: se acredito na tua morte começo o suicídio.

Enquanto penetrantemente te espero a luz coalhou. Os pássaros coalharam enquanto te espero. O leite enquanto te espero coalhou. Haverá outro verbo?

Submersa, muito distante de qualquer inferno de um paraíso qualquer existo eu. Existirão tais palavras?

É a altura de escrever sobre a espera. A espera tem unhas de fome, bico calado, pernas para que as quer. Senta-se de frente e de lado em qualquer assento. Descai com o sono a cabeça de animal exótico enquanto os olhos se fixam sobre a ponta do meu pé e principiam um movimento de rotação em volta de mim em volta de mim de ti.

Nunca te conheci - assim explico o teu desaparecimento. Ou antes: separei-me de ti no solstício de um verão ultrapassado. As mulheres viajavam pela cidade completamente nuas de corpo e espírito. Os homens mordiam-se com cio. Imperturbável pertenceste-me. Assim nos separámos.

Não calhasse morrer um de nós primeiro que o outro porque ambos ao mesmo tempo será impossível enquanto não houver relógios que meçam este tempo e as horas fielmente se adiantarem e atrasarem.

Alguma vez pretendi dizer-te o que quer que fosse? Falava por paixão por tibia por desgosto por claridade por frio por cansaço nunca por pretender dizer o que quer que fosse.

Não me desculpo. Se já me cai o cabelo se já não sinto os ombros é porque o amor é difícil ou a minha cabeça uma pedra escura que carrego sobre o corpo a horas e desoras ostentando-a como objecto público sagrado purulento. O odor que as pedras têm quando corpos. O apocalipse de tudo quando amamos. O nosso sangue em pó tornado entornado.

O teu amor espreita o meu corpo de longe. De longe por gestos lhe respondo. Tenho raízes nos vulcões ternuras íntimas medos reclusos beijos nos dentes.

A pobreza surge dentro de nós embora cautelosos deitados de manhã e de tarde ou simplesmente de noite despertados. Ambos meu amigo estamos sentados neste momento perfeitamente incautos já. Contemplamos um país e sentamo-nos e vestimo-nos e comemos e admiramos os monumentos e morremos.

Inventei a nossa morte em toda a impossível extensão das palavras.

Aterrorizei-me segundos a fio enquanto em corpo nu ouvindo-me adormecias devagar.

Com a precaução de quem tem flores fechadas no peito passei de noite pela casa. Um fantasma forçou uma porta atrás de mim. Gemendo como um animal estrangulado acordei-te.

Enterro o meu terror como um alfange na terra. Porque é preciso ter medo bastante para correr bastante toda a casa celebrar bastantes missas negras atravessar bastante todas as ruas com demónios privados nas esquinas. Só o amor tem uma voz e um gesto mesmo no rosto da ideia que me impus da morte.

És tu tão único como a noite é um astro.

Sobre a poeira que te cobre o peito deixo o meu cartão de visita o meu nome profissão morada telefone.

Disse-te: Eis-me.

E decepei-te a cabeça de um só golpe.

Não queria matar-te. Choro. Eis-me! Eis-me!

(JORGE, 2001, s/p).

Quando essa mulher-Medusa começa a falar, parece se defender diante de um juiz que a vai julgar pelos atos cometidos a seu amado. Essa voz, no entanto, vem acompanhada de uma narrativa poética que busca oferecer o outro lado da versão corrente – a de que a mulher é o monstro. A suposta vilania é então justificada por argumentos que mostram que, a esse respeito, todo gesto é defesa: “(...) para que os juízes me possam julgar, conhecerão primeiro o / amor desonesto infinito feito de marés ambulantes de espinhos nas pálpebras / onde as ruas são os pontos únicos do furor erótico (...)”. Nesse contexto, a mesa diante da qual se coloca é a mesa inquisidora, do

juízo, da sentença. A mesa, para essa mulher, é a continuação do corpo de quem definirá o seu destino. Então, diante da mesa, ela começa a dizer.

Em um tempo imemorial (“ontem antes de ontem antes de amanhã antes de hoje antes deste / número-tempo deste número-espaço”), o encontro amoroso aconteceu (“uma boca feita de lábios alheios beijou”). A noite da paixão – do “contágio” – foi seguida de uma manhã em que a mulher perigosa saudou o amado como um bom dia irônico, lembrando-o de sua condição de morrente: “Muito bom-dia querido / moribundo”. Esse homem, que então evoca paz, é desejado pela mulher, que, temendo perdê-lo, joga com a possibilidade de fixá-lo para sempre na mesma posição. Essa é mais uma referência imediata ao mito de Medusa, e sua mortal habilidade de petrificar os homens que a olhassem nos olhos. O ser amado dessa mulher do poema, no entanto, mira-a e segue intacto, dispondo da boa vontade de quem ainda não se convenceu sobre a sua transformação em pedra. Mas então, ao decidir por fixá-lo, ela repara: ele tem os olhos vazados. Assim, não a pode ver, não pode experimentar de sua estratégia, mas ela pode vê-lo profundamente. E o amor segue como pode.

Em seguida, a mulher o confronta com a condição de ser uma “estátua de pé”, como se afirmando o fato de que ele permaneceu, mas não é imóvel. Seria possível compreender tal paradoxo ao pensar que o homem ficou por desejo, não por feitiço, mas nem isso é capaz de fazê-la sentir-se segura. Ao duvidar do amor do homem, a mulher deseja vê-lo vivo – pois, em seu cenário de questionamento, a presença dele só poderia se dar pela morte da escolha. Se não por vontade própria, a presença seria de pedra.

Há então uma mudança no tom do poema, que passa a apresentar uma mulher segura de que o amor não a encontra; e é nessa certeza que resiste a dúvida sobre o que ela fará a si mesma e ao homem: “que farei de teus braços de meus cabelos benignos que faremos?”. Note-se: cabelos benignos, que, de não mais terem serventia, devem ter destino definido. Ao recordar tudo que fez e deu ao homem, a mulher se coloca em uma posição de uma criadora, geradora de tudo que há: a cidade, os objetos e tudo mais. E isso porque o homem agora a conhece, mas não tem por ela amor.

A mulher então anuncia: o próximo amor será mais perigoso, “cópula mortal”. Há, nessa virada, uma sensação de abandono, que se confirma na ausência repentina desse homem. A mulher se põe a falar: “coisas de mulher desabitada”. A tristeza é uma chaga que corrói quem sofre, e imaginar a morte do amado a torna também moribunda, vítima de si mesma. O seu leite, a sua

capacidade de alimentar o mundo, coalhou. É o tempo da espera, que tem “unhas de fome” e a devora. Ela então conclui que nunca o conheceu, e o jogo entre Medusa e seu algoz Perseu se inverte: é ela quem não o pode ver.

A separação dos corpos, embora aconteça, mostra-se impossível, pois é no tempo suspenso, sem passado e sem futuro, que se dá a ação que virá. A mulher não se desculpa de antemão. Parece compreender que todo o desfecho foi o necessário:

Não me desculpo. Se já me cai o cabelo se já não sinto os ombros é porque o amor é difícil ou a minha cabeça uma pedra escura que carrego sobre o corpo a horas e desoras sustentando-a como objecto público sagrado purulento. O odor que as pedras têm quando corpos. O apocalipse de tudo quando amamos. (Ibidem, s/p).

Medusa está perdendo seu símbolo, seu cabelo. O amor tirou-lhe tudo e a própria cabeça se transforma em pedra. No cotidiano, incautos, nenhum dos envolvidos percebe o que se dará. Mas então ela se dá conta que, pelo medo, consegue agir – ainda que haja fantasmas, ainda que a casa à noite seja sombria, ainda que haja demônios nas esquinas. Só há uma solução para evitar a própria morte: matar seu algoz.

E é assim que Medusa se apresenta diante da mesa que a vai julgar: com seu cartão de visitas, inteira, altiva. Dessa vez, quem perdeu a cabeça foi Perseu.

Figura 83 – Medusa com a cabeça de Perseu, de Luciano Garbati (2018)¹²⁷



Fonte: <<https://tinyurl.com/2xvpydkk>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

¹²⁷ A escultura do argentino Garbati foi instalada em lugar simbólico: em frente ao tribunal que condenou Harvey Weinstein, produtor de cinema norte-americano denunciado por inúmeras mulheres por crimes sexuais, a 23 anos de prisão.

4.2 Fome¹²⁸

Conserto a palavra com todos os sentidos em silêncio
Restauro-a
Dou-lhe um som para que ela fale por dentro
Ilumino-a
Ela é um candeeiro sobre a minha mesa
Reunida numa forma comparada à lâmpada
A um zumbido calado momentaneamente em exame
Ela não se come como as palavras inteiras
Mas devora-se a si mesma e restauro-a
A partir do vômito
Volto devagar a colocá-la na fome
Perco-a e recupero-a como o tempo da tristeza
Como um homem nadando para trás
E sou uma energia para ela
E ilumino-a
(Daniel Faria)

Em cima da mesa, a atividade mais fundamental e cotidiana é a alimentação. A partir dessa necessidade humana tão simples quanto complexa, a fome e a capacidade de satisfazê-la se alternam produzindo aquilo que se chama de cultura. É curioso como o próprio termo *cultura* aponta para as origens agrícolas da subsistência humana a partir de uma sabedoria, de uma ciência. Cultivar o solo para dele extrair alimento foi a forma primeira de cultura, que, posteriormente, seria usada como sinônimo para toda as atividades e costumes humanos. Por essa razão, pode-se pensar na alimentação como necessidade que originou a sabedoria e os fazeres dessa espécie. Em uma rápida observação, nota-se como a relação com a comida desenvolveu a gastronomia, a nutrição, a etiqueta, o mobiliário, a arquitetura, a sociologia, a política, a filosofia; e se imiscuiu nas diversas formas artísticas, como tema, inspiração ou razão de ser. Quando os humanos perceberam que a comida poderia ser produto, mercadoria, escambo ou poder, essa operação se complicou exponencialmente: a comida deixou de ter apenas valor e passou a ter preço.

A fome, a fartura e a comida, de modo geral, são, na própria literalidade, elementos poéticos importantes. Nas obras da literatura e das mais variadas artes, muitas são as que se dedicam a tratar desses temas sem utilizá-los como operadores de outras reflexões. A fome, em muitas aparições literárias, ultrapassa a noção de vontade e se encontra como marca de privação, carência ou, no limite, condição fatal. A fartura, como excentricidade, opulência ou injustiça. E a comida como objeto de deleite, de necessidade ou de troca. Em se tratando da função primária dos seres vivos, a alimentação se mostra também fortíssimo elemento de cultura.

¹²⁸ Os poemas desse item foram retirados das pranchas “fome” e “fartura”.

Mas comer não é só ingerir alimentos. Essa proposição, por óbvia que se julgue, apresenta-se como necessária. O ato de comer não nutre somente os corpos famintos, mas também um sem-número de metáforas, comparações, analogias, trocadilhos e mesmo formas de pensar. A condução dessa linguagem a outras atividades humanas foi o que transformou uma demanda fisiológica em uma questão cultural. Por isso, os símbolos que utilizaram e utilizam essa operação como inspiração são imensos; como o cristianismo, que instituiu a celebração da partilha do pão como um ritual de comunhão espiritual, em que a comida à mesa vai muito além da operação fisiológica de alimentação do corpo. Como uma variação do mesmo tema, a mesa de refeição se tornou o espaço em que as várias formas de comer acontecem; e também o espaço em que a fome deixa de ser apetite e se torna um castigo. De tal modo, a fome também ocupa lugar como operador simbólico que não se limita à existência de um estômago oco – e a mesa vazia (ou mesmo a ausência da mesa) denuncia isso.

Mas há também as utilizações da mesa de refeição que mal guardam relação com a comida em si, e se utilizam dessa imagem apenas como uma fórmula do *pathos* do apetite: aquilo que provoca a voracidade.



Quando Miguel Torga reclama a existência de uma mesa farta de ar, o seu apetite é por liberdade:

Ar livre, que não respiro!
 Ou são pela asfixia?
 Miséria de cobardia
 Que não arromba a janela
 Da sala onde a fantasia
 Estiola e fica amarela!

Ar livre, digo-vos eu!
 Ou estamos nalgum museu
 De manequins de cartão?
 Abaixo! E ninguém se importe!
 Antes o caos que a morte...
 De par em par, pois então?!

Ar livre! Correntes de ar
 Por toda a casa empestada!
 (Vendavais na terra inteira,
 A própria dor arejada
 – E nós nesta borralheira
 De estufa calafetada!)

Ar livre! Que ninguém canta
 Com a corda na garganta,
 Tolhido de inspiração!
 Ar livre, como se tem
 Fora do ventre da mãe,



Desligado do cordão!

Ar livre, sem restrições!
 Ou há pulmões,
 Ou não há!
 Fedem as outras riquezas,
 Mas tenham fartas as mesas
 Do ar que a vida nos dá!
 (TORGA, 1985, p. 109-110).

Mais do que a alimentação, a primeira grande referência do poema “Ar Livre”, de Torga, é outra fisiologia humana: a respiração. Com o uso anafórico de “ar livre”, supõe-se uma repetição ritmada que em muito emula a inspiração e a expiração dos pulmões. Desse modo, a cada vez que se repete a expressão “ar livre”, pode-se supor que é um momento de inspiração do sujeito que fala nesse poema. Nesse caso, a inspiração física, pulmonar. Esse ritmo pode ser comprovado tanto pelas rimas bem amarradas, quanto pela composição de cinco estrofes que contêm o mesmo número de versos: seis.

Essas sextilhas todas possuem versos heptassílabos, à exceção do segundo e do terceiro versos da última estrofe. Não por acaso. A junção das sílabas poéticas desses dois versos resulta em uma soma com as mesmas sete que os outros versos, o que sugere uma estrutura partida. Essa hipótese se confirma pelo sentido que trazem esses dois versos, menos fraturados e mais fraternos: os pulmões. Assim como o pulmão humano na verdade é composto de duas partes, também esses dois versos funcionam juntos quando se referem justamente à existência desse órgão da respiração. Ou se tem pulmões ou não, é o que se diz. Justamente no instante dessa observação, os versos se tornam curtos, ressaltando a parelha que há entre eles, mas também um sobressalto na leitura, o que pode sugerir um encurtamento na respiração, como se, por um breve instante, o ar faltasse. O que se apresenta no poema, logo em seguida, é uma mesa farta não de comida, mas justamente de ar.

O “ar” de que fala o sujeito lírico de Miguel Torga não é somente o oxigênio que respira, mas principalmente o conceito de liberdade. Portanto, o “ar livre” não é uma referência ao ambiente externo, sem teto nem paredes, mas à capacidade de respirar um ar em que esteja ausente todo autoritarismo. A corda na garganta, expressão máxima da violência do silenciamento, é rompida como em um parto, quando o cordão umbilical é cortado e a criança, pela primeira vez, respira. Há, portanto, inúmeras referências no poema à paridade entre a respiração e a libertação. Essa é uma indicação de uma poesia toda tomada por uma posição humanista e mesmo rebelde contra as imposições de um Estado ditatorial que Miguel Torga, morto somente em 1995, veria se acabar em Portugal.

O que parece curioso é como a liberdade – o ar livre – não se dispersa pelo ar, mas se apresenta posta à mesa. Assim, há uma indicação de comensalidade, de que não se pode respirar o ar da liberdade individualmente. Ao contrário das outras riquezas (podres, portanto fétidas), o ar livre é uma bonança que não cabe em um cilindro individual: é o ambiente por inteiro, frequentado por todos. Por isso, não basta que haja mesa, há que ser também farta.

Em “Começo”, Torga já não reclama o ar livre, pois é já começado o tempo de comer à mesa. No entanto, o sujeito desse poema parece oferecer um percurso de como se deu a chegada a esse instante:

Magoei os pés no chão onde nasci.
Cilícios de raivosa hostilidade
Abriram golpes na fragilidade
De criatura
Que não pude deixar de ser um dia.
Com lágrimas de pasmo e de amargura
Paguei à terra o pão que lhe pedia.

Comprei a consciência de que sou
Homem de trocas com a natureza.
Fera sentada à mesa
Depois de ter escoado o coração
Na incerteza
De comer o suor que semeou.
Varejou
E, dobrada de lírica tristeza,
Carregou.
(TORGA, 1985, p. 107).

O começo que dá título ao poema é o nascimento do sujeito que desde então recebeu hostilidade do mundo que encontrou. Essa criatura, que ainda é a mesma no presente do poema, negociou com a terra para ter o que comer, e pagou pelo pão banhado em lágrimas de surpresa e tristeza. Esse “homem de trocas com a natureza” é, também, uma “fera sentada à mesa”, o que sugere que há um paralelismo entre a humanidade que negocia e a bestialidade animal que se prepara para comer. Essa paridade se verifica até mesmo na escolha poética que faz rimar as palavras “natureza” e “mesa”. No centro da questão, há duas linhas que não se tocam, mas que se espelham – uma diz do homem, outra do animal. Ambos são o mesmo ser.

No entanto, os papéis parecem estar deslocados no espaço, pois aquele que lida com a dinâmica da natureza é o homem e quem se senta à mesa para comer é o bicho, contrariando o que se supõe na separação que se costuma fazer entre natureza e cultura. De certo modo, a existência de um sujeito que se coloca em uma posição ambígua causa, no ambiente do poema, dubiedade. Mas a solução está no próprio sujeito, e na bivalência que ele apresenta.

A aparente subversão de papéis então não se confirma, pois é do mesmo sujeito que se fala: aquele que, vergado pelo peso da tristeza, carrega uma presença que questiona e interroga o mundo, que dele espera respostas e em sua incerteza escoia o próprio coração. Esse sujeito é homem e animal, porque é uma criatura que batalha pelo próprio alimento e que se senta à mesa para comer consciente e fiel à história da própria vida.

Se não ter o que comer é um processo de envergar-se à negociação, ter comida em excesso (na literalidade ou na metáfora) pode ser um flerte com o absurdo. Em “Pânico”, Miguel Torga explora essa dimensão do excesso:

Olho, aterrado, a grande mesa posta.
 Quem presumiu em mim fome tamanha?
 Todo o maná sagrado da montanha
 Sendo lautamente
 A um só conviva!
 À luz do sol poente,
 Numa quase agressiva
 Pressa de comunhão, as penedias
 São raras iguarias
 Dum banquete irreal
 De que sou comensal
 Apenas eu...
 Como se um pigmeu
 Pudesse devorar num breve instante
 A refeição eterna dum gigante!
 (TORGA, 1985, p. 358).

A fartura, no caso desse poema, é ter a mesa posta daquilo que não se consegue comer. Por essa razão, o sujeito do poema se assusta e até se questiona: quem poderia ter presumido “fome tamanha”?

A comparação do excesso surge a partir de uma imagem de imensidão: todo o “maná” disponível a uma só pessoa. Segundo o livro do Êxodo, constante na Bíblia, o maná é um alimento parecido com um líquen que teria sido produzido milagrosamente e destinado por Deus a Moisés e seu povo durante a travessia rumo à terra prometida. Nos quarenta anos de travessia, os israelitas contavam com esse milagre caído dos céus para se alimentarem.

No poema de Torga, o sujeito é o conviva solitário que desfrutará desse e de outros alimentos. No entanto, há a ideia de comensalidade, e alguns elementos da natureza parecem estar ansiosos para participar do momento em que esse homem desfrutará da refeição. Assim, a “pressa de comunhão” o pressiona a tomar lugar na mesa destinada a servir o “banquete irreal” para um só.

Figura 84 – sem título, de Bernardo Marques (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/bdzehmda>>. Acesso em: 22 jun. 2023.

Ao final, o sujeito aumenta a extremidade da situação ao evocar, simultaneamente, duas dimensões. Em primeiro lugar, faz uma comparação em termos de tamanho: um pigmeu deveria comer a refeição de um gigante. Mas não é só isso: a dimensão temporal também é evocada. O pigmeu deveria comer em um instante pontual a refeição eterna de um gigante. Basicamente, o sujeito de Torga se vê diante de comida infinita sendo ele tão pequeno e insuficiente.

A angústia da fartura, em se pensando na obra de Miguel Torga, parece esbarrar nas questões comumente trabalhadas por esse poeta; afinal, é de um absurdo tão imenso pensar nesse banquete que talvez se possa explicar tal desajuste ao imaginar que o poeta tinha como intenção trazer à baila a questão social¹²⁹. Nesse caso, o sujeito estaria colocado no absurdo centro do privilégio, em que pouquíssimos se disporiam a tentar desfrutar daquilo que nem em toda vida seriam capazes de consumir.

É curioso notar, na estrutura do poema, duas questões. A primeira é que, dentre todos os quinze versos do poema, somente o primeiro não tem um par com que rimar. É justamente o verso que anuncia o olhar aterrado do sujeito para a mesa posta. Nesse caso, a mesa parece ganhar estatuto

¹²⁹ Esse poema é introduzido após dêiticos que localizam o poeta no tempo e no espaço: “São Martinho de Anta, 25 de Março de 1961”. Após breve pesquisa, descobre-se que essa é a localidade em que, em 1907, nasceu Miguel Torga (pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha) e também onde foi sepultado, após sua morte, em 1995. Já essa data é próxima do início da guerra colonial em Angola, que só terminaria de 1974.

de coisa única, indivisível e irrepetível. A outra questão é que o poema se intitula “Pânico”, o que abre a seguinte pergunta: de quem seria o pânico diante da fartura desproporcional? Do poeta, do sujeito diante do banquete, daquele povo que não recebe maná algum, ou de quem lê o poema e se identifica mais do que gostaria?

Figura 85 – sem título, de Bernardo Marques (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/328447y4>>. Acesso em: 22 jun. 2023.

A fartura, porém, não se basta à comida e ao que dela se desdobra como metáfora. Não suportar o excesso é também a tônica do poema “Os grupos”, de Gonçalo M. Tavares:

Mas é estranho isto, e receio o que a vida vai
Fazendo de mim sem a minha autorização.
Com 18 anos adorava mesas grandes, divertia-me,
Via no grupo movimentos e excitações a que
Não chegava sozinho. Como se a alegria entre
Vinte pessoas fosse uma língua que um ser vivo
Isolado não conseguisse formular.
Não morrerei ignorando essa língua, mas agora
Fujo dela: cinco pessoas numa mesa assustam
Como um assalto: dá-me!, sinto que dizem,
E a expectativa dos outros em relação à frase,
Ao silêncio ou à minha imobilidade,
Encosta o frio à camisa que trago,
Como o punhal discreto de um bom assaltante.
Não gosto de grupos, de aglomerações intermédias
Entre a amizade e o exército. A amizade faz-se de um
Para um, por vezes de dois para um; em matéria de sinceridade
O número quatro assusta-me.
(TAVARES, 2005a, p. 160).

O sujeito poético de Gonçalo M. Tavares, nesse poema, adverte que a amizade, segundo seu julgamento, não pertence às grandes mesas. Os grupos maiores e mais festivos teriam um idioma próprio para se comunicar, posto que não há somente um falante e muito menos somente um ouvinte. Desse modo, a polifonia – ou mesmo o caos – inauguraria novas formas de comunicação.

No entanto, ressalta o sujeito que outrora conheceu essa língua, sua capacidade de associação de linguagem e de afeto não suporta mais a grande quantidade de convivas, nessa situação em que ele se sente como um assaltado, como alguém que está obrigado a entregar algo que não quer e talvez nem tenha. O excesso, nesse caso, é ao fim uma demanda. Ao ser confrontado pela necessidade de falar, o sujeito se sente tocado por uma arma fria, espécie de concreção de um desajuste abstrato. Visualiza-se assim um rastro muito notável de ansiedade e de desconforto.

A grande quantidade de pessoas, em sua percepção, transita entre o conceito escapadizo de amizade e a irônica associação ao exército. O número alto de homens armados e belicosos por vezes parece exprimir melhor o que é um grande grupo reunido. Assim, diante de tal aglomeração, o sujeito não se sente devidamente sincero, o que se pode inferir a partir do que se diz no poema.

A sinceridade, portanto, estaria ligada à comunicação interpessoal, o que só seria possível entre duas pessoas, ou, no máximo, três. De tal modo, o “número quatro” já assusta o sujeito, que, à maneira de Torga, rejeita o excesso. A fartura, mais uma vez, mostra-se indigesta. No caso de Tavares, a justa medida da amizade está precisamente na quantidade de assentos à mesa. Essa preferência se confessa na estratégia do sujeito de fugir de “mesas grandes”.

Se as mesas grandes em largura do tampo podem perturbar a amizade, as mesas grandes em altura podem confundir os que não têm tamanho: as crianças:

E as regras na morgue são diferentes das regras
de um jogo de futebol.
O silêncio ali, quando sucede, nada espera,
ao contrário do observado
num jogo,
 por exemplo, antes de uma grande penalidade.
Na morgue um silêncio aguarda outros,
e tal facto é estranho para as crianças, para os loucos,
e principalmente para os alegres.
Só um louco pode se entusiasmar na morgue, ou um animal,
um cão, por exemplo, ao ver lá fora uma cadela.
Também há seduções entre humanos, claro.
Certamente, desde o início da História, bem mais

de dez mil casamentos começaram no dia da tristeza dos outros.
 Ou mesmo no teu dia triste.
 E a criança faz barulho.
 Não percebe o que tanta gente quer ver
 à volta do que parece ser uma mesa.
 Pessoas que não comem, não cantam.
 Que estranho este banquete
 onde metade dos convidados se senta a chorar
 e a outra metade permanece em pé, com ar triste,
 como se cada um tivesse acabado de saber
 o número absurdo das suas dívidas ao banco.
 Jamais se deveriam convidar pessoas não havendo comida
 suficiente para todas.
 A criança pensa assim, com esta exactidão,
 ao ver as pessoas tristes em redor da mesa;
 mas as crianças são estúpidas.
 (TAVARES, 2005a, p. 148).

Na morgue (no necrotério), o silêncio não é a hesitação ou a espera, mas a realidade. Em um ambiente de mortos, o silêncio só precede mais silêncio, e isso torna esse espaço único. Esse fato, segundo o poema, é estranho àqueles que não partilham do entendimento da finitude: as crianças, os loucos e os alegres. Também os animais. Não ter a consciência da morte é o que permite que haja dias bons, como os dias de festa. No entanto, haver um dia bom é uma questão de ponto de vista, pois a mesma data pode ser o dia triste de alguém. Geralmente o é.

Então, quando há o dia triste, como o da morte de uma pessoa amada, tem-se o velório. A despedida do morto, no entanto, acontece sobre uma espécie de mesa, uma tábua elevada que sustenta o caixão preenchido pelo corpo já sem serventia. Para as crianças, que não têm tamanho, essa cenografia não passa de uma festa estranha. É que há muitas pessoas em torno de uma mesa, mas ninguém está feliz e tampouco há comida. Como alguns estão de pé, é como se não houvesse espaço para todos nesse jantar, e pelos aspectos, a festa fracassou.

“Estranho este banquete”, diz o sujeito, referindo-se ao pensamento exato e metódico de uma criança. A surpresa diante de um evento tão mal calculado (para quem olha por baixo) é o que motiva a reflexão de que, diante da disposição dos corpos (vivos e mortos) nesse evento, há de fato uma comunhão. Se o testemunho infantil do poema “Crianças no velório” supõe que nem todos comungam do que há ali disponível, essa criança pode não ter encontrado as razões corretas, mas certamente acertou no diagnóstico.

É assim que o poema termina, de forma peremptória, como que para encerrar o assunto, e absolutamente irônica: “as crianças são estúpidas”. Entretanto, só as crianças – e o poeta, a partir delas – perceberam que, no banquete da morte, nem todos se sentam à mesa. Pelo menos não ao mesmo tempo. Alguns se curvaram à fartura de ausência, outros lamentam o fim da fome pela

vida. O que se diz nas entrelinhas ao final do poema, portanto, está mais para: “só as crianças e os poetas notaram, mas não vamos fazer alarde”.

A sabedoria que existe na inocência se lê também do fragmento VII do poema “Lugar”, de Herberto Helder:

Pequenas estrelas que mudam de cor, frias
pêras ao alto
de raízes queimadas, ainda doces, profundamente
cor de turquesa – eu tudo sei.
Como a época leve que entra,
como as crianças que despertam e sorriem
lapidarmente, e morrem
sem que se note, na própria clareira viva
do seu sorriso.
A onda que envolve os peixes, e dos peixes
absorve o rápido estremeamento – eu tudo sei.
Porque mudo, queimo-me.
Porque as ondas me batem na boca.

Pequenas estrelas passadas de cor para cor, pêras
que rolam de um degrau
para outro degrau de amadurecimento. Enquanto
estou deitado sob o céu brutal, e a noite
avança terrivelmente plácida.
E por baixo a terra vive, abstracta
e espalhada.
Quero dizer: eu tudo sei.
Junto aos ossos em gelo bate uma veia
que sobe, quente; que em silêncio ascende
e bate na língua: – Eu amo o pão que amadurece
no fogo.
Amo a ideia que a morte alimenta
agora na noite. Cinza sobre pepitas.
O açafraão nas pedras encarnadas.

Cerro os olhos para ouvir durante toda a noite,
e todo o mês, e recomeçando no interior
da minha vida – o sangue.
Amarga e difusa loucura do sangue
cercado pelo mundo – eu tudo sei.
Humildade e esgotamento e, quando
a boca estremece, tarefa e depois solidão.
Sei como se pensa obscuramente.
Vejo que a luz se encurva nos campos de urtigas,
e a mão se encurva na luz.
A mão que retém a faca e desliza
sobre a mesa ao encontro do pão maduro.
Porque eu amo a fome.

E eis que todo esse puro tempo passado
se levanta, enquanto respiro debaixo da luz.
Com a dor dentro, levanta-se; com
um forte delírio e a luz imensa – e eu sei.
Ouçam: é neste país onde cheiro
um ramo de sal, a terra pútrida.
Amo a penumbra de uma cara, a brancura

parada de um sorriso no meio da água
profundamente esquecida – sei
tudo, tudo.

Que nada existe e as coisas nascem no tocar
de minha mão inundada.
E é preciso esperar enquanto se morre,
e fica o campo sob o céu que se queima
preciosamente.
Tenho agora a idade – e sei tudo.
Digo: minha alegria é tenebrosa.

E eu desejaria levantar-me levemente
sobre as paisagens que se enchem de chuva
apaixonada.
Desejaria estar em cima, no meio da alegria,
e abrir os dedos tão devagar que ninguém sentisse
a melancolia da minha inocência.
Tanto desejaria ser destruído
por um lento milagre interior.

Cegar com o rosto contra um ramo abrupto
de relâmpagos.
Eu sei. Quero dizer: eu amo
essa morte no meio da luz, entre crisálidas e gotas,
à noite, de dia –
quando o mês se extingue num supremo amadurecimento.
(HELDER, 2006, p. 155-157).

O uso da palavra por Herberto Helder deixa sempre uma possibilidade que é a do esvaziamento semântico. Se no conto “Estilo” (HELDER, 2016b) Helder examina as possibilidades de perda do sentido das palavras por sua repetição exaustiva, em seus poemas é possível notar esse estilo aplicado, como se, pelo uso de sua “gramática profunda” (HELDER, 1998, p. 7-8), as palavras mudassem de cor.

No poema “Lugar”, em especial no fragmento escolhido, é possível perceber esse esvaziamento por meio das associações insólitas que o poeta faz. A escolha vocabular aliada ao posicionamento dos termos no poema gera um efeito que é justamente a criação de um universo exclusivo desse poeta absolutamente inventivo. De certo modo, é uma forma de compreender como Helder cria um universo em que o poema existe como um todo, assim se afastando de qualquer referencialidade do mundo.

No entanto, há palavras, e essas palavras têm significado prévio. Nesse poema, em que um campo semântico específico é explorado, essa cicatriz de mundo fica mais perceptível: trata-se de palavras que designam alimentos: pêra, pão, sal, gelo, açafão. Há também referências ao ato de comer e, sobretudo, à fome: “Porque eu amo a fome”. No mundo de Herberto Helder – em que

as peras são estrelas que rolam escadas para amadurecer, e em que o açafrão repousa em pedras encarnadas –, a fome é ainda a fome.

Na estrofe em que a fome aparece como objeto de amor (a terceira), o sujeito poético enfoca ainda a mão – o membro humano que melhor sintetiza a ação – e faz dela protagonista do simples ato de segurar uma faca. Juntas, mão e faca deslizam sobre a mesa em busca do pão maduro: “A mão que retém a faca e desliza / sobre a mesa ao encontro do pão maduro”. Em um movimento tão objetivo quanto lento, muita coisa se diz: a fome é o que anima o gesto, é o desejo que opera a busca, é a vontade que dá corpo à ação. Por fim, a fome, em Herberto Helder, nesse caso, é a coisa em si; o que resulta mais importante do que a comida buscada por ela.

Em diversos outros momentos do poema, é possível entrever a consciência apurada do sujeito desse poema. Na primeira estrofe, por exemplo, o sujeito repete duas vezes “eu tudo sei” logo após descrever as características físicas (ou metafísicas) das coisas, nesse caso: as peras e os peixes. Na segunda estrofe, a proposição “eu tudo sei” retorna, agora referente à descrição de um cenário em que seu corpo descansa sobre a terra “abstracta / e espalhada” e sob um “céu brutal”. Nesse cenário, elementos da natureza se confundem a partes do seu corpo, chegando, enfim, a um órgão importante na obra desse poeta: a língua. É nesse instante que o sujeito afirma amar o “pão que amadurece / no fogo”. Diferentemente do que se poderia esperar, não é um pão que assa ou que se aquece, é um pão que *amadurece*.

A noção de maturidade – também caríssima a Helder – ainda aparece no poema no último verso da sétima e última estrofe: “quando o mês se extingue num supremo amadurecimento”. Essa associação entre finitude e maturidade faz lembrar como, em outros versos de outras estrofes, a morte é central, e não como uma mazela, mas como algo a ser amado. Na própria última estrofe, o sujeito poético diz “eu amo / essa morte no meio da luz, entre crisálidas e gotas, / à noite, de dia”, o que mostra a finitude como uma parte importante e delicada do processo natural, que o sujeito observa com interesse. O amadurecimento – a morte, o fim – é supremo, é pleno, é total.

Mas essa placidez não é inata, é algo criado no interior do poema à custa do esforço de um sujeito que, na estrofe anterior, anunciou o desejo de esconder a melancolia de sua inocência. Essa inocência tudo sabe ao se atingir a idade, como repete na quinta estrofe, e tudo faz, pois “nada existe e as coisas nascem no tocar” de sua mão. Esse sujeito que sabe “tudo, tudo” é também o sujeito que sabe que a própria alegria é tenebrosa, e toda tentativa de fazê-la crescer é também fermento que aumenta a melancolia. Assim, nessa operação de solução inequivocamente

negativa, o sujeito subverte tal negatividade a partir de inversões somente possíveis no seu mundo poético. O seu rosto cegará os relâmpagos nesse mundo onde é possível amar a fome que há sobre a mesa.

Por vezes, ama-se a fome. Em outras, a fome pode ser a consequência do amor, como em breve trecho de “O amor faz-me fome”, de Matilde Campilho:

(...)
 Também cruzávamos os dedos mas isso agora não importa
 dois rapazolas roubando meio croissant e três goles de suco
 às mesas impecavelmente postas dos hotéis mais bonitos da cidade
 A comida não era de todo o que mais nos interessava
 se pensarmos que a paixão alucinante era rastilho suficiente
 para rebentar-nos o estômago até ao nível da alegria
 (...)
 Onde andarás tu e teu sonho nesta manhã eu já não sei
 Muito menos que espécie de alimentos entregas ao domicílio
 Seja como for o amor ainda me faz bastante fome
 e o relento ainda me parece o asfalto justo para toda a revolução
 (...)
 (CAMPILHO, 2014, p. 126-127).

Apesar de ter o apetite aguçado pelo amor, a mulher que fala no poema tem clareza de que a paixão era elemento ainda mais essencial na sua alimentação. A memória de um amor que se realizava na saciedade da paixão deixa entrever como a fome, nesse caso, é sempre fome de mais do que a comida. O amor anda emparelhado com o desejo, definição bem precisa da paixão.

Nesse poema, a mesa que alimenta a irreverência de dois rapazes está bem posta, é elegante. No entanto, os alimentos que ali estão não são o que de fato alimentam esse sujeito feminino desejante e seu par, presentemente perdido, mas vivo ainda na lembrança. Por fim, a vontade de cumprir o que o amor incendeia é posto lado a lado com outra fome para quem a mesa é a rua: a revolução.

Quando a fome é saciada, então, produz-se a nutrição equivalente. No caso de Fiana Hasse Pais Brandão, em “Resposta”¹³⁰, o que a fome produziu foi um olhar pleno de imagens:

¹³⁰ O título do poema sugere uma resposta a Ruy Belo, pois a epígrafe do poema é justamente um verso do poeta: “Eu vinha para a vida e dão-me dias”. O poema completo é o seguinte: “Eu vinha para a vida e dão-me dias / Reduzida ao relógio a aventura / eu próprio me despeço da lonjura / e troco por desastres alegrias // Se não cabiam nestas freguesias / os gestos que trazia agora à lura / mal assoma limite a desmesura / e cantam rouxinóis não cotovias // E digo "senhorio" "procurador" / quando quero falar da minha casa / o templo onde habita o senhor // Não pode o homem ser aquele que é / mesmo que pra voar distenda a asa / ou seja natural de nazaré” (BELO, 2016, s/p). O verso apropriado por Brandão aproxima a leitura de seu poema de uma ideia de decepção diante do correr da vida, que, mesmo ao Cristo, impôs o tempo como finitude. Em todo o resto do poema de Ruy Belo, outras trocas indesejadas se operam e são exploradas no mesmo sentido de que tudo poderia ser diferente. Em Brandão, no entanto, o sujeito poético nasce “sem fim”, o que já anuncia uma diferença.

Ontem nasci sem fim, e alimentei-me
 nesta mesa que em duas se reparte.
 Uma aba no mar, vagante à toa,
 trouxe os sabores de ondas, de orlas.
 Outra aba na terra mostrou-me as pedras
 polidas, úberes, gastas. Pedras
 densas que me encheram o ventre
 e me criaram similar à Terra.
 No mar tive cristais quebrados, joias;
 na terra, tão nítida poeira branca
 que fundi as formas das flores visíveis.

E hoje é este olhar profundo,
 deriva das imagens pelo mundo.
 (BRANDÃO, 2006a, p. 257).

A mesa, nesse poema, aparece como o campo da experiência. Nesse espaço dividido em dois, mas sem bordas, a assimilação do mundo se dá. Em uma “aba”, o mundo é o mar e seus sabores, suas ondas. Em outra, o mundo é a terra, a poeira, a pedra¹³¹. Em cada ambiente, uma vivência que inaugura novas formas de ver, sentir e trazer os elementos para o mundo do poema.

Pode-se pensar na mesa, nesse sentido, como repositório de imagens captadas pelo olhar que experimenta. A alimentação, nesse sentido, seria uma metáfora da aquisição de tais fenômenos, como se, diante do banquete do mundo, o sujeito apresentado por Fíama Hasse Pais Brandão pudesse enfim se nutrir.

Mas não é só a poeta ou o sujeito criado por ela quem se alimentam. A partir da elaboração poética das imagens à mesa – e da própria mesa –, o leitor experimenta também um bocado desse repasto estético. Assim, Brandão parece apontar uma cadeira a quem se dispõe a dividir o que o poema oferece como alimentação. O que fica de saciedade é menos uma sensação e mais uma habilidade: o olhar profundo diante das imagens que derivam pelo mundo.

A fartura e a fome se alternam – e por vezes se confundem – com frequência relevante nos poemas analisados. A mesa, portanto, apresenta-se como um espaço intermediário, que não media, mas sustenta a dubiedade. Um exemplo muito específico vem da obra de Ruy Belo. Em dois recortes pontuais, a mesa se apresenta ora como espaço da fome, ora como espaço da fartura. A saber:

(...)
 Qualquer mar te marulha no olhar
 e há em ti mulher sargaço e maresia
 e o teu humor ondula e tudo em ti constantemente muda
 (era isto aliás que mais ou menos te dizia
 à mesa certo dia no hotel monte picayo

¹³¹ A dicotomia lusitana fundamental entre terra e mar já foi brevemente abordada em 3.3, quando falou-se de casas.

entre gente que toda se cingia ao que comia)
 Ceda-me a noite alguma lenta hora
 dessas em que demora o seu destino escuro
 envolto num assombro muito puro
 Encho o tempo do espaço dos teus olhos
 és sã como a mais sólida maçã
 fora de cuja esfera dor alguma impera
 É minha a noite aos demais deixo o dia
 Só o sonho trucidada o merecido sono
 onde precariamente morre a nossa vida
 e que por fim suporta a morte quem se acostumou
 ao sono morte repetida e abolida
 (...)
 (BELO, 2009, p. 709-715).

Dos quase 230 versos do poema “Discurso branco sobre fundo negro”, esses dezessete cercam a mesa central onde outrora o sujeito lírico se declarara à mulher amada, plena de sargaço e maresia. Do desejo – já tanto explorado – às metáforas da fome, resta a percepção de que sobre a mesa se pode, inclusive, fazer coabitarem amor e comida. Tudo é possível, em termos de fome, e, assim, a mulher dos olhos marulhados por um mar qualquer se compara a uma sólida maçã.

Figura 86 – sem título (Bristol Club), de Lino António (1926)



Fonte: <<https://tinyurl.com/ypw6asec>>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Ainda nesse poema, há:

(...)
 Fere-me a frente alguma estrela estéril
 de uma estirpe instável e astral extrema-
 mente insaciável indubitavelmente
 Para dizer o mesmo por outras palavras:
 jamais há-de cair cansada no meu ombro
 a tua face tensa só pretensa-

mente simples serena e sossegada
 Seguem-se algumas mais proposições
 Nunca tu foste como são os mais
 comida para a mesa e para a cama corpo
 (...)
 (Ibidem, p. 709-715).

Nesses outros versos, leem-se duas proposições que afastam a mulher amada da condição de preenchimento, serventia ou mesmo finalidade, deixando entrever o caráter de ausência que há intrínseco a ela: é que essa mulher cuja serenidade é um falseamento e que é indubitavelmente insaciável. Ela não é como a comida para a mesa ou como o corpo para a cama. Em outras palavras: não é aquela que cumpre o que dela se espera. Há fome diante de si.

No mesmo Ruy Belo, mas em “Uma árvore na minha vida”, lê-se:

(...)
 Eu sou do pólen sulfurado dos pinheiros
 da tília de sombra unguida e tingida
 diamante por vezes polido pela noite
 à luz erma do candeeiro de algum jardim
 das folhas de plátano dobadas por vezes pelo vento
 das primeiras ameixas maduras no santo antónio
 pequenas vinhosas sombreando a árvore
 seguidas das peras e logo das várias castas de maçãs
 expostas sobre as mesas nas casas da praia
 perfumando esses dias demorados do verão
 sou das macieiras noivas naqueles seus véus
 quando os campos à volta como que ainda dormitam
 sou da cerejeira essa árvore vista pela vez primeira
 quando eu olhava todas as coisas da primeira vez
 cerejeira da noite aparição carícia
 nas mãos daquela primitiva primavera
 mas vamos árvore seja o teu nome ele qual for
 (...)
 (BELO, 2009, p. 676-681).

O que há, nesse trecho, é fartura. Ao ler o poema inteiro, percebe-se como, diante da saudade que sente de uma árvore em específico, o sujeito lírico resolve criá-la no interior do poema. Na medida em que correm os versos, nota-se como essa elaboração é também uma elaboração de si.

No trecho destacado, o que há é um sujeito que sobra, que é o excesso de alimentos – sobretudo as frutas – dispostos sobre mesas iluminadas de verão. É nesse recorte, tão curto diante do longo poema, que se bebe o suco mais farto de uma poética elaborada à luz do excesso: de referências, de saudades, de sabores.

4.3 Poder¹³²

*Perceber os deuses e a catástrofe; melhorar o dia, percebendo.
Aproveitar o chão para subir: nada acontece no céu até lá chegarmos.
Atar o invisível ao quotidiano com uma corda de estender a roupa:
devorar dias, oferecê-los sobre a mesa como um almoço. Fugir.
Não tem factos: os Deuses bebem apenas: fumam velhos, recém-
nascidos: no céu os animais valem tanto quanto reis.
Só o sangue importa; e o modo como se morre.
Os Deus também morrem, mas neles, os ossos, desaparecem
de forma distinta.
Como se fôssemos água, alguém nos bebe.
(Gonçalo M. Tavares)*

Pensar na origem do poder é pensar também na origem da palavra ‘poder’. Etimologicamente¹³³, ‘poder’ advém do indo-europeu *poti-* para designar o chefe de algum grupo social (tribo, família, clã). Ao longo do tempo, a mesma palavra derivou, no grego, para *pótis* (marido) e posteriormente *despotés* (o que posteriormente foi utilizado no que conhecemos hoje como “déspota”). Já no latim, a palavra originada foi *potis*, adjetivo que significa “poderoso, capaz de”. Assim, em síntese, pode-se pensar na derivação de ‘poder’ em duas vertentes: a do poder como possibilidade e a do poder como força. No primeiro caso, “poder” acontecer algo é simplesmente uma viabilidade. Já no segundo, o “poder” é mais substantivo, e indica imposição, força ou mesmo influência. Nessa dupla valência, o poder se distingue em dois.

O primeiro poder – em que “primeiro” não exprime nenhum tipo de primazia – relaciona-se, portanto, à viabilidade, à possibilidade. Quando se pensa na mesa, há um poder intrínseco a esse móvel, e que é justamente a razão de sua existência: o suporte. É por suportar os objetos e tudo que cerca a atividade humana que a mesa se fez necessária e segue sendo. Pode-se imaginar que o suporte de que se fala quando se fala da mesa não seja somente o suporte físico.

Afinal, a partir da existência física de objetos, alimentos e papéis, as humanidades que se colocaram sobre a mesa se tornaram mais complexas, desdobrando o suporte da mesa ao intangível, ao simbólico e, sobretudo, ao imagético. Por isso é que a presença da mesa – na sala, no escritório, na escola, mas também na linguagem, na palavra, no poema – é tão fundamental. Assim como também é a mesa o centro primeiro da atividade humana por excelência, a política. É que a mesa suporta o peso do real e também do simbólico.

Já o segundo poder – que também não ocupa um lugar de menos importância – é o poder como força. Nesse sentido, há um poder mais evidente: a violência física, a guerra, a truculência. Mas há

¹³² Os poemas desse item foram retirados das pranchas “suporte” e “hierarquia”.

¹³³ Recolha etimológica feita a partir de: <<https://tinyurl.com/3sv3r3mc>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

também a força dissoluta em forma de costumes (e, por isso, imperceptível a quem é submetido por ela). Trata-se, segundo Bourdieu (2002), do “poder simbólico”.

Esse poder invisível “só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2002, p. 7-8). Assim, pelos símbolos que se criam, o sistema posto cumpre uma função política que assegura a dominação (sobretudo de classe) sem que a parcela submetida se dê conta. Muitas são os símbolos de “integração social” e são eles que dão o verniz de consenso ao que sucede na sociedade.

Um exemplo fortíssimo é a religião, que, derivada dos mitos (produtos coletivos e coletivamente apropriados), torna-se uma ideologia que falseia um interesse coletivo, mas que mantém um padrão de distinção entre quem exerce o poder e quem é submetido a ele. Assim também é que se cria a noção de “subcultura”, conceito que exprime as formas culturais distantes daquelas acordadas como “ideais” ou “corretas” pela estrutura dominante. À mesa, essa estrutura é muito facilmente percebida pelo conceito de “hierarquia”.

Afinal, a hierarquia é justamente o estabelecimento da distinção e a sua legitimação. Por isso, o lugar onde alguém se senta à mesa, bem como o que está disponível para a refeição em cada mesa são marcas culturais fortíssimas na manutenção operada pelos poderes simbólicos.



Tronco único; quatro, três ou quantos pés; cavaletes; pés de ferro, pés palitos, pés trançados, pés dobráveis; concreto; caixas empilhadas, engradados empilhados, tijolos empilhados, uma pilha qualquer; cabos suspensos; mãos-francesas: o que eleva uma mesa do chão – o que a verticaliza – parece suspeitamente mudar de acordo com múltiplas variáveis. O *design* de móveis assina desde o clássico ao contemporâneo, mas há também a feroz autoria do improvisado, da necessidade, do que se tem disponível. Para que a mesa suporte, algo a suporta, suspende-a, afasta-a do rés do solo. Uma mesa, enfim, descola-se do estável chão por vias tantas que a essa elevação não se dá nome, é condição inerente a esse móvel. Só assim, afastada do chão, a mesa é mesa.

Há, na mesa doméstica, portanto, uma qualidade: o suporte. A verticalização da mesa se justifica pela sua vocação primeira: é para suportar objetos a certa distância do chão que esse também objeto, em suas múltiplas funções, demanda o plano, a tábua, o tampo. É a materialização do nível à altura de sua utilidade: a parte superior da mesa horizontaliza a altura, interrompe o



vertical e fornece o espaço onde pinga o suor do trabalho, come-se o sal do pão e pensa-se que a terra é distante.

Para não falhar, a mesa deve simplesmente estar: é essa sua qualidade, segundo Gonçalo M. Tavares:

A mesa tem uma qualidade: não deixa cair as coisas.
 Não interfere no mundo: a mesa recebe, ampara.
 Não julga, não dá instruções excessivas.
 Recebe,
 ampara,
 não deixa cair.
 Sobre ela as coisas claras permanecem claras, e não caem.
 As escuras permanecem escuras, e não caem.
 (TAVARES, 2005a, p. 108).

Nessa espécie de apresentação, Tavares deixa conviverem, sobre a mesa, o sentido literal e as analogias feitas a partir da ideia de sustentação. Assim como a mesa não deixa cair “as coisas”, também ampara o senso de real, as ideias, a clareza ou mesmo a obscuridade.

Figura 87 – *O azul eterno do Mediterrâneo*, de Luís Noronha da Costa (1967)



Fonte: <<https://tinyurl.com/yc6sum62>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

A mesa é, enfim, um ombro seguro – como de Atlas – onde apoiar o mundo. E ela, um passo além do próprio titã, não julga, não opina, não dá “instruções excessivas”. Por isso, podem

conviver, sem se anularem, as ambivalências. A mesa é, portanto, um campo em que, no plano horizontal, a permanência dos opostos está garantida (não sem tensão).

É também pertencente a um espaço de tensão a ambivalência de, enquanto a guerra traz fome e morte do lado externo da casa, pousar as mãos e um pão sobre a mesa em um gesto de paz:

Está sobre a mesa e repousa
o pão
como uma arma de amor
em repouso

As armas guardam no campo
todo o campo
Já os mortos não aguardam
e repousam

Dentro de casa ela aguarda
abrir o forno
Ela em mão que prepara
o amor

Pelos campos todos armas
não repousam
mais os mortos
ter amor

Sobre a mesa põe as mãos
pôs o pão
Fora de casa o rumor
sem repouso

Ela agora abre o fogo
para o pão
em repouso ela ouve os mortos
lá de fora

Lá de fora entram armas
os homens
As mãos dela não repousam
acolhem

Sobre a mesa pôs o pão
arma de paz
Contra as armas da batalha
arma de mão

Contra a batalha das armas
não repousa
Caem contra a mesa os mortos
contra o forno

Outra paz não defende ela
que a do pão
Defende a paz que é da casa
e das mãos
(BRANDÃO, 2006a, p. 33).

A composição por pares antitéticos, nesse poema de Fiamá Hasse Pais Brandão, parece ser o elemento fundante da tarefa impossível que é existir poesia sobre a guerra. Em “Poema para a padeira que estava a fazer pão enquanto se travava a batalha de Aljubarrota”, a poeta traz como referência a figura da “padeira de Aljubarrota”.

Segundo a lenda, uma mulher, de nome Brites de Almeida, teria sido fundamental na vitória do Reino de Portugal sobre Castela na célebre “Batalha de Aljubarrota”, ocorrida em 1385. A vitória dos portugueses sobre os invasores castelhanos proporcionou a consolidação da Dinastia de Avis, ou Dinastia Joanina, um governo forte e centralizador, o que, para os lusos, foi fundamental na preparação do momento mais grandioso de sua história: a era dos descobrimentos. Brites de Almeida, a padeira-heroína, ao notar a presença de castelhanos escondidos dentro de seu forno, teria os matado com a pá de pão, que era a arma que possuía na ocasião.

Figura 88 – Azulejos de Aljubarrota



Fonte: <<https://tinyurl.com/b7vvnva9>>. Acesso em: 04 mar. 2021.

A história da padeira de Aljubarrota – evocada por Fiama Hasse Pais Brandão em seu poema cujo título é, em si, uma narrativa – elenca as contradições entre paz e guerra, dentro e fora, arma e pão. Mas a história de Brites de Almeida, por sua potência simbólica, confunde essas categorias estanques. A guerra, por natureza devastadora, tem, nesse caso, uma conotação de libertação. A suposta ironia da poeta ao elencar a paz do pão como a única guerra que a padeira defende parece ser mais contundentemente uma manifestação de apoio à resistência daqueles camponeses que, em síntese, permitiu a existência de Portugal. Essas mãos resistentes, que mataram por sobrevivência, são as mãos que dividem a mesa com o pão e com os mortos. São também as mãos que sobrevivem porque produzem pão e vivem porque matam. Sobre a mesa, onde também se prepara o amor.

A ambivalência de vocação dialética entre pão e morte está também presente em outro poema de Fiama Hasse Pais Brandão, intitulado “As termas”:

na mesa de pedra, poisavam
os naturais elementos. Cada conviva
repartia o seu pão e o seu fel.
(BRANDÃO, 2006a, p. 257).

Há, nesse terceto, um jogo entre elementos de substâncias divergentes: o pão, alimento da boca, vê-se pousado sobre a mesa junto ao fel, azedume da alma. À partilha do pão, gesto de simbologia extensa, soma-se o compartilhamento do que é desagradável de cada comensal. Toda essa alegoria da convivência ambivalente entre esses “naturais elementos” se desenrola sobre uma mesa, e o título do poema, “As termas”, evoca o calor. Assim como no poema da padeira de Aljubarrota, também neste a poeta dispõe os símbolos em tensão a partir do calor. Se no primeiro esse calor provinha do forno onde se abrigava o inimigo e onde se assava o pão, no terceto há o calor provisório do que se reparte sobre a mesa de pedra: suporte frio para conflitos de fogo.

O pão que pousa quente sobre a mesa é indício de fome e vida. Mas o que resta quando nada mais resta é justamente o pão já murcho, esquecido, deixado. Quando a ocorrência da vida se afasta da mesa, é o pão que permanece ali o índice do afastamento e da negligência.

É esse lugar de abandono que Ruy Belo pleiteia para o que não quer para si:

Um dia não terei ninguém nunca tive ninguém
não saberei destes dias de nevoeiro no verão
quando as pessoas no ar se recortam rígidas nas silhuetas
nuvens de névoa tornam indeciso o horizonte
e a neblina nitidamente naufraga nas águas do mar

(...)

Um dia a dança dos átomos nas minhas células vivas
obedecerá fielmente ao movimento lento da terra das estrelas dos mundos astrais
às sumamente secretas segregações dos mais ignotos e insignificantes organismos
responsáveis pelo equilíbrio do mundo

(...)

Não me importará por aí além de flutuar para sempre nos braços brancos da água
a minha mãe será então da idade da terra ter-se-á extinguido talvez a tocha a arder das
mulheres
a tristeza não passará de coisa esquecida entre o pão e as moscas em cima de alguma
mesa
e o múltiplo mar estará calmo como a sabedoria senil de certos olhares

(...)

Um dia então receoso dos tão falados espasmos a nível entérico
cuidadosamente escolherei apenas pressões e temperaturas baixas
conservar-me-ei atento às mínimas flutuações de produção da hormona cortical
e por isso passadas as oito horas da manhã jamais tomarei cortisona
embora por esse tempo seja provável que se dissolva o ritmo quotidiano
Um dia sim nesse dia fixarei os olhos nos olhos dos girassóis
terei à minha disposição nada menos que três mil horas de sol por ano
dirão talvez então que sou um incorrigível homem do sul
Um dia sim nesse dia não saberei escrever não temerei nem desejarei nada
çoçarei devagar o pé que me dói descruzarei a perna dormente
não pensarei que será tarde demasiado tarde
que aliás desde o princípio foi sempre demasiado tarde
Um dia então sim tão imerso andarei nas dobras algodoadas dos dias
batarei tanto com a cabeça nos inúmeros marcos divisórios dos tempos
que nem sequer cismarei que podia ter sido talvez outra pessoa ter feito outros gestos
ter aprendido algum dia a viver a estar à vontade na vida
a ser como alguém que desempenha um cargo e faz só as coisas que condizem com
esse cargo
e não pensa que pode haver outras coisas que não sejam as coisas desse cargo
Nenhuma pessoa nenhuma coisa seja qual for me fará falta
estarei todo eu no olhar com que olharei cabanas isoladas nas dunas
talvez em quintas de acesso difícil junto à fronteira
em casa desconhecidas dispersas no meio dos bosques
ou simplesmente na costa brava nos refúgios antes preferidos pelos ex-nazis
Sim um dia decerto será assim ou mais ou menos assim
e nem saberei mesmo que um dia distante
sem saber porquê achei provável que um dia decerto fosse assim mais ou menos assim
(BELO, 2009, p 672-675).

Nesse fragmento do longo poema “Sim um dia decerto”, o sujeito poético pretende a alegria, invoca as realizações e a leveza de um porvir sem garantia alguma de que haverá esse amanhã. A certeza expressa pelo título contrasta com o imponderável – o que afirma a melancolia do presente. A tristeza que, espera, estará sobre a mesa, entre o pão abandonado e as moscas que lhe rodeiam, é a indelével tristeza que ora orienta a escrita do poema.

Essa associação é mais clara quando, almejando o dia do fim da tristeza (que é tal como o incômodo de uma perna dormente sob o peso da outra), o sujeito não mais saberá escrever, não temerá e nem desejará nada: escrever, temer e desejar são asas da tristeza. A mesa, portanto, suporta o abandono – do pão, da tristeza e do sujeito em si.

O tempo ansiado pelo sujeito poético de “Sim um dia decerto” não tem marcas específicas, nem evoca datas ou lugares, mas constrói a sua teia de existência a partir das cenas a serem abandonadas. Assim, a ideia de “um dia” que, “sim”, “decerto” chegará é toda oriunda da negatividade dos dias que já há, como em uma construção às avessas. O dia que chegará e tornará a tristeza uma migalha esquecida sobre a mesa não tem forma, mas é o avesso da forma do tempo presente do sujeito: é pelo negativo que a fotografia se revela.

Ao final, pretende que nesse dia vindouro nenhuma lembrança da vida de outrora o incomode. Essa finitude pela memória revela, ao fim e ao cabo, uma referência à morte. Se o sujeito que morre deixa vestígios, o pão, as moscas e a tristeza sobre a mesa são as maiores provas.

O dia em que finda o incômodo existencial parece, novamente em Ruy Belo, em poema sem título, com o dia da morte:

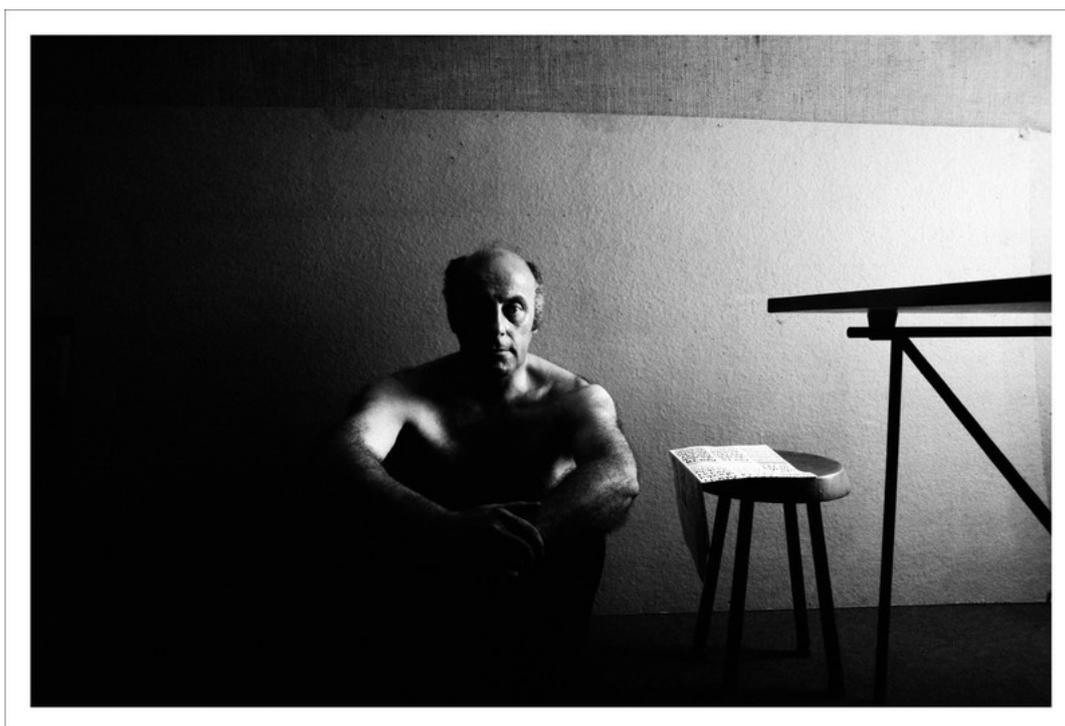
Um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri
 di-lo-á decerto com pena mas sem o alívio que eu próprio decerto senti
 primeiro ao solucionar de vez esse problema de respiração que a vida é
 desde a convulsão da criança que a meio do copo deixou ir leite para a traqueia
 até a instantânea atrapalhão do mergulhador a quem de súbito falta o ar comprimido
 só dispõe da reserva e lhe faltava tanto que ver no fundo sonhador do mar
 depois senti alívio porque às vezes a meio por exemplo da aragem na face
 eu pensava na morte como problema metafísico a resolver pelo menos com higiene
 se não com dignidade com acerto como mais um problema à medida do homem
 Eu estava do lado dos vivos estou do lado dos mortos
 o grande problema era saber se me doía ou se não me doía
 agora nem sei se me doeu ou não ou fui um mero espectáculo de mau gosto
 para a única pessoa encarregada de me ajudar nesse momento
 Ninguém a princípio terá sabido que eu morrera só minha
 mulher avisada de longe virá e me porá a mão sobre a testa
 os demais não não disponho do olhar para me defender
 o tempo depressa se passa são trâmites legais até me terem deixado
 debaixo do chão bem debaixo do chão sem frases lidas
 ou gravadas sem sentimento nenhum
 Uns dias depois um pequeno grupo junto a uma grande janela
 olhará a neblina da manhã de janeiro
 e terá mãos que eu tive para os meus problemas de vivos
 Onde eu estive sobre uma mesa com uma perna cruzada
 suaves começarão a suceder-se e acumular-se os dias
 como cartas revistas linguísticas ou livros adormecidos
 despertos apenas no momento fugaz da leitura
 A vida será indistinta virá até nós como árvores
 rodará em volta como um lençol até cobrir-nos os ombros
 Falareis de mim não posso impedir que faleis de mim
 mas já nada disso me pesa como o simples facto de ter de ser vosso amigo
 Estou só e só para sempre e só desde sempre
 mas antes por direito de opção. Agora não
 Deixaram-me aqui doutor em tantas e tão grandes tristezas portuguesas
 e durmo o sono das coisas convivo com minerais preparo a minha juventude definitiva
 Era como eu esperava mas não posso dizer-vos nada
 pois tendes ainda o problema e a cara da pessoa viva
 (BELO, 2009, p. 867-868).

A morte aparece como uma ruptura com os problemas dos vivos, mas não como solução. Antes a solidão, por “direito de opção”, torna-se imposição a quem está “debaixo do chão bem debaixo do chão” – enquanto a sequela de ter sido vivo se materializa em indícios de sua ausência, como “cartas revistas linguísticas ou livros adormecidos / despertos apenas no momento fugaz da leitura”, que se acumulam sobre a mesa, onde, em vida, o sujeito poético se sentava e cruzava as pernas.

Ter a mesa como suporte parece, nesse poema sem título, uma garantia reservada aos vivos. Assim, a evidência da morte será o acúmulo que denuncia a ausência: tudo o que se vai amontoando sobre a mesa, inclusive um poema sem título, em cujas palavras se pode ler a voz de um sujeito que se supõe já morto. É aí que a mesa falha, pois do suporte dos vivos nada se pode aproveitar pelos mortos.

E se a mesa falha, o que cai?

Figura 89 – sem título (autorretrato no seu ateliê em Lisboa), de Sena da Silva (1970)



Fonte: <<https://tinyurl.com/4tbd8dp2>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

O insustentável aparece pelo imaginado, pelo que não pertence ao real, mas também por vias do cotidiano. No poema “Ritual”, de Luiza Neto Jorge, a mesa sustenta toda a aspereza do trivial, do doméstico, do desequilíbrio de uma jarra que resulta no derramamento de água – e também no

derramamento lírico em sucintos dísticos compostos por entrelaçamentos do trivial com o pesar profundo e melancólico de quem compreende que só tem a si própria para oferecer:

a jarra tombou
a água correu sobre a mesa

as flores calaram-se aos poucos
o espantalho tocou o acordeão

a criança cansou-se do vento
desatou as sandálias

o mar meditou duas vezes
qual o horizonte

do sótão a galinha presa
viu um avião voar

uns quantos vestiram-se de negro
viveram da morte dos outros

suicidou-se uma sombra
debaixo do meu pé

a mulher calçou-se de branco
para a ressurreição

o país desbotou
no mapa das escolas

amor que esperas de mim
a não ser eu
(JORGE, 2008, p. 32-33).

O tombamento da jarra de Luiza Neto Jorge apresenta a incontornável percepção de que a sustentação promovida por uma mesa pode sofrer abalos de toda ordem: a água derrama e a vida desmorona. Assim sendo, não há como esperar de um móvel uma infalibilidade que nem os próprios sujeitos (que a constroem, utilizam e destroem) apresentam.

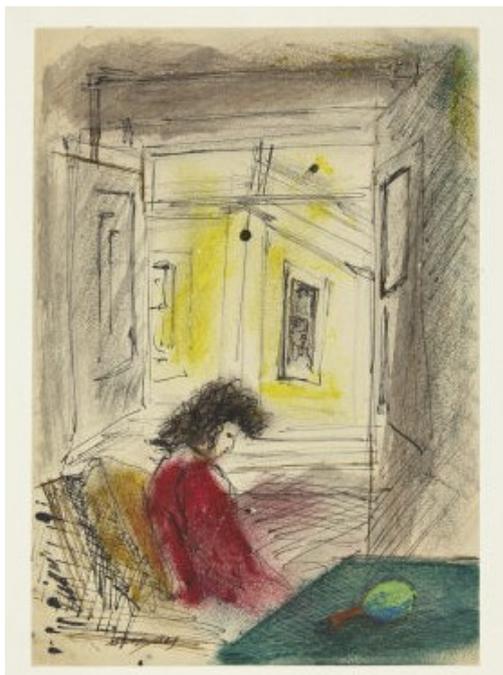
O que não se pode evitar, portanto, é a ruína, o desmonte da mesa, a queda, como em Adília Lopes:

e ao poema
o puzzle que eu era
resolveu-se
mas é preciso agradecer o pó
o pó que torna o livro
ilegível como o tigre
o amor não se gasta
os livros sim
a mesa cai
à passagem do cão
e o puzzle fica por fazer
no chão.

(LOPES, 2019, p. 86).

A mulher (como um *puzzle*, um quebra-cabeça) fragmentada e montada de modo tênue, à menor instabilidade da mesa que a sustenta, cai em pedaços, desmontada, no chão. A perturbação do estável é, no caso de Adília Lopes, levada ao último grau, pois não é tombado o que está sobre a mesa – mas a mesa em si tomba, e é inequívoco o desmonte que se segue, e o caos resultante disso.

Figura 90 – *Mulher-Estudo*, de Bernardo Marques (s/d)



Fonte: <<https://tinyurl.com/44ua4666>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Mas o poema existe – e é a mesa que continua tombada no chão quem apresenta a potência de remontagem do *puzzle*. A mesa dos poemas segue, portanto, sustentação segura. E tudo que sustenta um poema é mesa para depositar a rebeldia das palavras, frutas da estação que condensam o sumo do pensamento.



Enquanto sobre a mesa pousam comidas, palavras, mãos e desejos, em torno dela estão dispostas pessoas – convivas em um jantar, adversários de jogos, amantes em iminente ruptura, poetas a fabular, colegas em reunião. Em um quadro tradicional de uma comunidade que come reunida, sentar-se à mesa é também demarcar lugares; bem como assumir a cabeceira da mesa é tomar



para si o respeito moral, financeiro, afetivo daquele grupo. A mesa é, ela própria, um banquete a ser dividido: come melhor quem está mais acima em uma hierarquia¹³⁴.

A correspondência entre as posições à mesa e a tradição ocidental judaico-cristã tem uma de suas origens na narrativa da Santa Ceia, passagem bíblica em que Jesus Cristo, um dia antes de morrer, sela com seus discípulos uma aliança representada pela partilha do pão – o seu corpo – e do vinho – o seu sangue. Essa fórmula imagética que sobrevive ao longo dos séculos (a de Jesus sentado ao meio de uma mesa unilateral com seus amigos em volta) tem como referência visual mais icônica um afresco de Leonardo da Vinci – *A Última Ceia* (1495-1498) – localizado na *Igreja de Santa Maria delle Grazie* em Milão, na Itália. Nessa obra exemplar, a posição central (e, portanto, hierárquica) de Jesus é demarcada não por uma auréola ou qualquer outro ícone sagrado, mas pela iluminação proveniente de janelas pintadas atrás de sua figura, além da coincidência entre sua cabeça e o ponto de fuga da imagem – recurso este que é corroborado pela trajetória piramidal do corpo do Cristo no afresco.

Figura 91 – *A Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci (1495-1498)



Fonte: <<https://tinyurl.com/ynscijk8>>. Acesso em: 07 mar. 2021.

Essa posição dos convivas à mesa da última ceia é tão instigante – tanto em relação à narrativa bíblica quanto em relação às obras de arte que a representam – que há especulações várias que, munidas apenas dessas representações, são capazes de elaborar as mais variadas hipóteses sobre mistérios e revelações da vida de Jesus.

¹³⁴ 'Hierarquia' é uma palavra cuja etimologia aponta, no latim, para *hierarchia*, e, no grego, para *hierarkhia* (VESCHI, 2019) – e, em ambas as referências, alude a uma ordem de poder em que o hierarca é o pai e/ou o líder religioso. A origem dessa palavra permite compreender como 'hierarquia' é também a designação da ordem de escalões eclesiásticos – aproximando a noção ocidental de cadeia de poder aos legisladores do sagrado.

A inexatidão, porém, das posições dos discípulos à mesa, como é possível verificar na passagem bíblica¹³⁵ que trata da ceia, deixa entreaberta a possibilidade de que, excetuando-se a figura de Cristo – cuja centralidade, no texto original, é dada exclusivamente por sua condição divina –, todos os outros que comungavam do momento fossem não mais que iguais (incluindo aquele que, pondo a mão no prato de Jesus, o trairia).

A essa horizontalidade de poderes ao redor da mesa de Cristo corresponde a igualmente cristã ideia de fraternidade: essa irmandade supostamente desierarquizaria exemplarmente os cristãos. No entanto, pensando historicamente no que a Igreja cristã elaborou com esses símbolos, pode-se retomar as proposições de Bourdieu acerca do “poder simbólico” e de como essa estrutura se tornou tão normalizada na cultura ocidental que a mitologia em torno da figura divinizada de Cristo foi cooptada por uma ideologia religiosa que usou das distinções para estabelecer lugares muito bem definidos – e hierarquizados – à mesa dos privilégios.

Ainda sobre a Última Ceia, porém, a percepção de que cada discípulo de Jesus presente à refeição teria a sua história em porvir determinada por si mesmo, e não por uma narrativa alegórica. Mesmo o traidor fora determinado pelas suas próprias atitudes – pois, quando Jesus o aponta como aquele em vias de traí-lo, não sinaliza sua posição à mesa, é a própria culpa quem o destaca dos demais. Jesus, por sua vez, a única hierarquia na ceia de Páscoa, assume então o papel do filho de Deus, do redentor dos pecados, do divino messias – o que o desumaniza e o alegoriza como a encarnação do Sagrado. Se teto e colunas despencassem sobre a Santa Ceia – como reflete Serres (2001) –, provavelmente seria possível destacar apenas o corpo de Jesus, por sua posição central, metafórica e literalmente.

A questão hierárquica das mesas tem, portanto, diálogo extenso com a tradição cristã, não se bastando à referida ceia, já que muitas das metáforas e das parábolas bíblicas têm a comida, a partilha e a comensalidade como elementos importantes. Um exemplo é a figura de Lázaro – o mendigo de pele encrustada de chagas e feridas – que, não tendo nada em vida, conta-se na

¹³⁵“(…) E os discípulos fizeram como Jesus lhes ordenara, e prepararam a páscoa. E, chegada a tarde, assentou-se à mesa com os doze. E, comendo eles, disse: Em verdade vos digo que um de vós me há de trair. E eles, entristecendo-se muito, começaram cada um a dizer-lhe: Porventura sou eu, Senhor? E ele, respondendo, disse: O que põe comigo a mão no prato, esse me há de trair. Em verdade o Filho do homem vai, como acerca dele está escrito, mas aí daquele homem por quem o Filho do homem é traído! Bom seria para esse homem se não houvera nascido. E, respondendo Judas, o que o traía, disse: Porventura sou eu, Rabi? Ele disse: Tu o disseste. E, quando comiam, Jesus tomou o pão, e abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo. E, tomando o cálice, e dando graças, deu-lho, dizendo: Bebei dele todos; Porque isto é o meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados. E digo-vos que, desde agora, não beberei deste fruto da vide, até aquele dia em que o beba novo convosco no reino de meu Pai. E, tendo cantado o hino, saíram para o Monte das Oliveiras (...)” (Mt, 26:19-30).

Bíblia, na parábola intitulada “O rico avarento e Lázaro”, ter sido recebido em morte com pompas e fartura à “mesa do Senhor”:

Havia um homem rico que se vestia de púrpura e de linho fino e vivia no luxo todos os dias. Diante do seu portão fora deixado um mendigo chamado Lázaro, coberto de chagas; este ansiava comer o que caía da mesa do rico. Até os cães vinham lambe-lamber suas feridas. "Chegou o dia em que o mendigo morreu, e os anjos o levaram para junto de Abraão. O rico também morreu e foi sepultado. No Hades, onde estava sendo atormentado, ele olhou para cima e viu Abraão de longe, com Lázaro ao seu lado. Então, chamou-o: 'Pai Abraão, tem misericórdia de mim e manda que Lázaro molhe a ponta do dedo na água e refresque a minha língua, porque estou sofrendo muito neste fogo'. "Mas Abraão respondeu: 'Filho, lembre-se de que durante a sua vida você recebeu coisas boas, enquanto que Lázaro recebeu coisas más. Agora, porém, ele está sendo consolado aqui e você está em sofrimento. E além disso, entre vocês e nós há um grande abismo, de forma que os que desejam passar do nosso lado para o seu, ou do seu lado para o nosso, não conseguem'. "Ele respondeu: 'Então eu te suplico, pai: manda Lázaro ir à casa de meu pai, pois tenho cinco irmãos. Deixa que ele os avise, a fim de que eles não venham também para este lugar de tormento'. "Abraão respondeu: 'Eles têm Moisés e os Profetas; que os ouçam'. (Lc, 16:19-29)

Essa narrativa criou-se com o objetivo de reafirmar o reino de Deus como a casa da justiça para aqueles que nada tiveram em vida. Esse Lázaro, o das chagas, não é o outro Lázaro, aquele ressuscitado por Jesus Cristo, seu amigo, e irmão de Maria e Marta – e a quem os Cristãos reconhecem como Santo. O Lázaro convidado à mesa de Deus, na Bíblia, é o pobre, aquele que na hierarquia terrena não conhecera mesa alguma, mas que, na hierarquia celeste, seria agraciado com o melhor.

O poeta Miguel Torga, em poema intitulado “O Lázaro”, identifica o sujeito poético com essa personagem bíblica:

O Lázaro sou eu, não foi o Outro,
O das migalhas e das chagas podres.
O Lázaro sou eu, aqui sentado
À mesa do Vice-Rei
A mastigar com nojo estes faisões...
Sou eu, vestido de Holanda,
A pregar a nudez que sempre usei
Nas grandes ocasiões.

Sou eu, nado e criado para amar,
E que não sei amar.
Sou eu, que disse não e me perdi.
Que vi Deus e nunca acreditei
Que vi a estrada impedida
E passei...

Sou eu, que não sou feliz no Céu nem no Inferno,
Porque no Céu há paz e no Inferno há guerra,
E a minha Paz é outra e a minha Guerra é outra...
Sou eu, tão Grande e Pequeno
Que nem sirvo para grão
Da parábola da mostarda!

Sou eu, que há vinte e sete anos
Vivo sem Anjo da Guarda!

Sou eu, que ou tudo ou nada, ou Vida ou Morte,
E acerto sempre na Morte!
Que espeto sempre o punhal
Onde não quero ferir...
Que sou assim, às cegas e às golfadas,
Como as dores abençoadas
De parir!

Sou eu, que me disse adeus
E fiquei à minha espera...
E que naquela manhã de ano bissexto
– Que podia ter sol e teve chuva –
Recebi nestes meus braços
O esqueleto verdadeiro
Da saudade amargurada
De quem não tem ausentes nem distâncias!

Sou eu, o louco sem asas,
Que se lança aos abismos a cantar
A Canção do Inocente...
E que do fundo desse sonho novo
Atira a praga
Que o traga
Àquela redentora incompreensão
Do seu povo...

Sou eu, o Alfa e o Omega
E os sentidos singulares
Que o Anjo-Satanás me prometeu...
Sou este Nobre-Vilão descalço e de gravata
Sou este jornal sem data
Que traz a infausta notícia
Que ninguém leu...

Sou eu – e mostro-me todo
Quem puder, arranque os olhos
E venha cheio de Fé
Ver o Lázaro real
Que não vem nos Evangelhos,
Mas é!...
(TORGA, 1985, p. 48-50).

A identificação com o Lázaro das chagas é apresentada na primeira estrofe quando se diferencia de o “Outro” – cuja maiúscula indica a santidade. O sujeito de Torga é o Lázaro pobre, aquele que, antes da morte, não tivera assento à mesa do poder, à hierarquia dos bens. A partir de então, Torga dá voz a um Lázaro que não se alegra com a recepção que tivera nos céus: seus bons trajes contrastam com a sua nudez, que reclama como gesto de protesto.

A partir dessa inflexão, o Lázaro de Torga se coloca em uma posição intermediária entre o sagrado e o profano, humanizando-se novamente: não encontra felicidade na paz do céu nem na guerra do inferno, pois não se identifica com tais extremos. Diante dessa nova centralidade

humanizada de Lázaro, outras dicotomias surgem, antecipando seu lugar de constante inadequação – sua experiência de transitoriedade entre vida e morte, nobreza e vilania, falta de asas e voo no abismo, a punhalada e a falta de mira, estar descalço e de gravata, ser uma notícia infeliz em um jornal sem data e ninguém a ler – e, finalmente, de não ser grande nem pequeno o suficiente para a Parábola do Grão de Mostarda¹³⁶.

Esse lugar limiar de recepção de Lázaro pode ser explicado pelas próprias particularidades da parábola, que trata da mesa de Abraão:

(...) O rico foi levado ao Hades, que neste caso significa um lugar de tormento. Já o mendigo Lázaro foi levado pelos anjos ao seio de Abraão. (...) o seio de Abraão é um lugar intermediário onde as almas dos crentes que morrem ficam aguardando a ressurreição de seus corpos. Nesse caso, este lugar não seria o Céu, mas um tipo de sala de recepção. A expressão “seio de Abraão” é utilizada na Bíblia exclusivamente no texto de Lucas. Mas no Talmude, essa mesma expressão aparece como uma representação do Céu. Isto indica que apesar de não ser comum na Bíblia, “seio de Abraão” era uma expressão hebraica conhecida dos judeus. Já o significado dessa expressão no relato de Jesus é muito claro, e implica a ideia de felicidade e bem-aventurança. Portanto, “seio de Abraão” significa um favor especial, uma posição de honra (cf. João 1:18).

Em outras ocasiões Jesus também conectou a figura de Abraão com o destino final dos salvos. Ele falou da bem-aventurança eterna como uma grande festa em que os redimidos se assentam à mesa com Abraão, Isaque e Jacó no reino dos céus (Mateus 8:11).

(...)

Além disso, naquela época as refeições eram servidas numa mesa baixa com um sofá ao centro e outros sofás à direita e à esquerda da mesa formando um “U”. Cada sofá acomodava três pessoas. As pessoas que vinham à mesa ficavam reclinadas sobre o cotovelo esquerdo. O lugar de maior honra era a posição central na cabeceira da mesa. Depois, o segundo lugar em importância era o esquerdo, seguido pelo direito.

Então, ao utilizar a expressão “seio de Abraão”, Jesus [na parábola] estava se referindo a uma cena em que o mendigo era o convidado de honra num banquete ao lado de Abraão, o principal patriarca dos judeus.

É nítido o contraste pretendido por Jesus ao utilizar a expressão “seio de Abraão”. Aquele mendigo que desejava receber simplesmente as sobras da mesa do homem rico, agora é visto em um lugar de destaque reclinado sobre o peito de Abraão no banquete celestial. (CONEGERO, 2018).

A última estrofe do poema – “Sou eu – e mostro-me todo / Quem puder, arranque os olhos / E venha cheio de Fé / Ver o Lázaro real / Que não vem nos Evangelhos, / Mas é!...” (TORGA, 1985, 48-50) – é o ponto máximo desse entrelugar de verdade em que se colocou o Lázaro sob o olhar de Miguel Torga. O encerramento é um convite irônico à partilha desse não-lugar para

¹³⁶ “Disseram os discípulos a Jesus: Dize-nos, a que se assemelha o Reino do céus? Respondeu-lhes ele: Ele é semelhante a um grão de mostarda, que é menor que todas as sementes; mas, quando cai em terra, que o homem trabalha, produz um broto e se transforma num abrigo para as aves do céu” (Evangélico apócrifo de Tomé, 20).

aqueles que creem sem precisar ver¹³⁷ e que comungam sem hierarquias com a humanidade de um Lázaro que em muito se distancia do Lázaro bíblico, mas não deixa de sê-lo.

A importância das referências bíblicas aparece também em poema de Adília Lopes intitulado “Fariseias”. Os fariseus, bíblicamente, eram os judeus que não acreditavam que Jesus seria o messias por sua condição social miserável – e que, por essa postura arrogante, eram incoerentes com seu discurso de justiça e virtude. No poema, as fariseias são contemporâneas:

Gostam de ser cumprimentadas
nas praças
e de ter o primeiro lugar
à mesa dos banquetes
são calculistas
formigas carreiristas
cheias de sucesso
e tudo usam e tudo gastam
indistintamente
porque são altas as suas entropias
e depois não sabem dar
os bons-dias às mulheres-a-dias.
(LOPES, 2019, p. 75).

As mulheres de alta classe de que trata Adília Lopes são as explicitamente retratadas no poema: desfrutam da maior hierarquia à mesa do banquete social, mas, diante de sua demanda de reconhecimento e bons tratos, são as que destratam as empregadas domésticas, as diaristas, as “mulheres-a-dias”. Essa transposição do termo bíblico para a contemporaneidade da poeta reafirma a potência da estrutura narrativa cristã para a composição das relações ocidentais de poder, em que os fariseus se julgam dignos de privilégios diante dos pobres – ainda que o Cristo em si se opusesse a esses fariseus e fosse julgado ele mesmo como o miserável indigno da divindade que possuía. Esse abismo entre a narrativa de Cristo e a narrativa cristã foi ao longo dos séculos cavado para justificar o escalonamento do poder eclesiástico: por excelência, a hierarquia.

A associação entre imagens bíblicas e a questão político-social está também na provocação feita por Sophia de Mello Breyner Andresen, em que a mesa é a representação dos privilégios da elite:

Tu sentado à tua mesa
Bebes vinho comes pão
Quem é que plantou a vinha?
Quem é que semeia o grão?

¹³⁷ Nessa solicitação de crer sem ver está uma oposição ao “ver para crer” de São Tomé, o apóstolo de Cristo que desafiou a notícia impossível em nome da experiência e que, por isso, encarna o contraexemplo da fé cristã. São Tomé foi quem registrou a Parábola do Grão de Mostarda em seu evangelho, o que viabiliza a referência em relação ao restante do poema.

Lá no socalco da serra
 Anda a cavar teu irmão
 Debruçado sobre a terra
 P'ra que tenhas vinho e pão

Para além daquela serra
 P'ra que tenhas vinho e pão
 Abrindo o corpo da terra
 Dobra o corpo o teu irmão

Sua mão concha do cacho
 Sua mão concha do grão
 Em cada gesto que faz
 Põe a vida em comunhão
 (ANDRESEN, 2018, p. 917).

A horizontalidade das relações reclamada pela ideia de fraternidade evocada pela expressão “teu irmão” é suplantada pela constatação material de que o desfrute do banquete da vida contrasta com a posição subalterna de quem prepara e serve tal banquete. A exploração do semelhante – do irmão – é o que motiva o questionamento de Sophia de Mello Breyner Andresen¹³⁸ acerca da origem dos produtos que a elite consome sobre a mesa da fartura. Os elementos alimentares bíblicos – o vinho e o pão – são também colocados como imagens potentes no poema, porque deles se afasta, nesse poema, a ideia de comunhão. O corpo dobrado do irmão que trabalha a terra é o que sustenta o corpo ereto de quem está à mesa: e é muito distante da mesa, mais precisamente sob o côncavo das mãos do oprimido que cultivava trigo e uva, que se realiza a verdadeira comunhão com a vida.

Para Jorge de Sena, amigo pessoal de Sophia, as questões políticas e sociais também tinham extrema relevância poética – como se pode verificar em passagens diversas de sua vasta obra. Em “Café cheio de militares em Luanda”, poema escrito em 1972, é possível antecipar, já pelo título, o incômodo com as instituições hierárquicas de Portugal do século XX: o militarismo das forças salazaristas na capital de Angola, colônia portuguesa até 1975. Às mesas do café que é cenário do poema, é possível sentir o incômodo de Sena com diversas situações de hierarquia pela opressão:

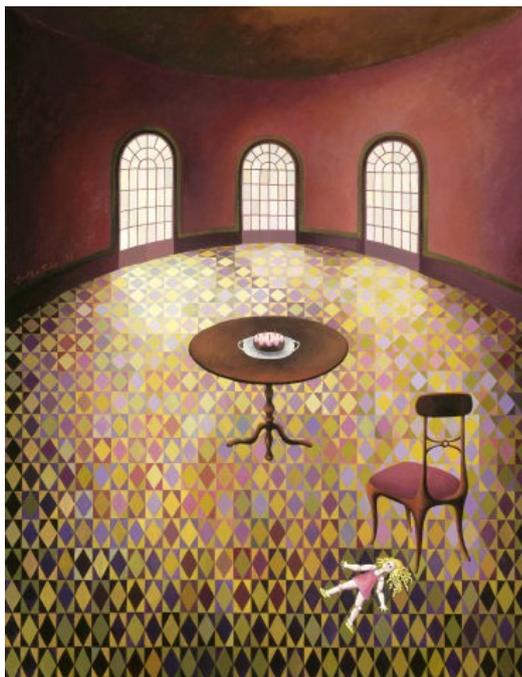
O jovem Don Juan de braço ao peito
 (por um dedo entrapado)
 debruça as barbas para a mesa ao lado
 numa insistência pública de macho
 que teima em conversar a rapariga
 (no dedo aliança, azul em torno dos olhos)
 a escrever cartas e a enxotá-lo em fúria.

¹³⁸ As questões políticas e sociais de seu tempo eram matéria cara para a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, em cuja obra se podem encontrar vestígios cristalinos de sua participação política em seu país, principalmente na época da Revolução dos Cravos (1974), derrocada da ditadura de Salazar. “Por isso também, e como disse Eugénio de Andrade, escreveu “os mais notáveis poemas da Revolução de Abril?” (Honras de Panteão Nacional a Sophia de Mello Breyner Andresen, do Partido Comunista Português, 2014).

Um outro chega e senta-se de longe.
 Cara rapada, pêlo curto, ombros erguidos,
 é dos que o queixo pousam sobre as mãos,
 e de entre o fumo lento do cigarro,
 dardejam olhar fito para a presa
 – é dele, é dele, os olhos dizem tesos.
 Numa outra mesa, três outras fardas miram
 de esguelha, enquanto falam vagamente atentos,
 e os olhos ínvios de soslaio despem
 a pouca roupa da que escreve à mesa.
 Feito já seu papel para que conste,
 oh ares de cavalo... outras à espera...
 o Don Juan comenta pro criado a vítima,
 saída num repente. Riem-se ambos.
 Quando ela se ia embora, dois empatas
 entraram e sentaram-se na mesa
 do que ficara olhando o espaço aberto
 pela partida dela. Conversam que ele não ouve.
 Gingando a barba mais o braço ao peito,
 vai-se o vencido (pagará uma puta,
 para amanhã contar como dormiu com esta).
 Os outros três, mais tarde, em casa, na retrete,
 vão masturbar-se a pensar nela (e voltarão
 amanhã ao café para contarem
 de uma grande conquista que fizeram todos).
 E aquele que – quem sabe – era a quem ela
 acaso se daria (ou será que ele
 é dos que só penetra com o olhar suspenso?)
 foi quem não teve nada. Olhou demais,
 e não saiu a tempo de escapar
 à companhia idiota dos seus dois amigos
 (SENA, 2019, p. 180-181).

Há uma clara associação feita pelo poeta entre a boçalidade militar (que enfaixa um braço inteiro por causa de um dedo e que se resume metonimicamente a fardas) e a insistência desrespeitosa em relação à mulher que estava no café e que não se entregaria amorosamente a nenhum de tais boçais. As mesas do café recebem, com a arguta saída da mulher, o estatuto de cenário da comum abordagem de homens em relação a mulheres: misógina e violenta, fruto de uma objetificação do corpo feminino. O poeta percorre ainda a mesa dos militares como o lugar onde se camufla um homem que, por sua discricção, é lido como aquele a quem a mulher poderia destinar o olhar – mas que se perdeu no contexto geral da idiotia alheia. O poema de Jorge de Sena é um microcosmo: a mesa do café de Luanda é o mundo, e a farda e o assédio são as violências simbólicas desse mundo.

Figura 92 – *Mémoires d'enfance / Birthday Party*, de Martha Telles (1976)



Fonte: <<https://tinyurl.com/2p9x2csb>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Também em um café, a hierarquia dos objetos é posta à prova por Luiza Neto Jorge:

Passada a porta passado oceano e firmamento
é o café que surge, a experimentar
quem vem de fora.

Inúmeras chávenas
menores despojos deixa a peste.
Enquanto a mesa redonda põe
a minha doçura à prova

a chávena combativa
objeto a ferver
no fundo que porcaria
esconde?

É que nem tudo nem todos
são visíveis deste sítio
quer seja o oceano a porta
ou o purgatório.
(JORGE, 2008, p. 100).

No cenário em que escreve – e sobre o qual escreve – é o café que experimenta quem o frequenta. Há, para além da porta, do céu e do mar, um lugar onde o inverso acontece – um sítio que se pode sorver. É no café que as xícaras – as *chávenas* – fervem, que a mesa (como sujeito inquisidor, embora objeto) põe à prova a doçura da poeta.

No café, de onde nem tudo se vê, o mistério ainda vive, guardado, como se deve, no fundo de uma xícara, também misteriosamente combativa. Do início ao fim do poema, no entanto, uma

mudança é radical: onde se lia “firmamento” (em contraponto ao oceano, denotando sua dimensão física), lê-se, ao final, “purgatório”, o que leva a interpretação ao sentido da moralidade cristã.

Há, na vivência à mesa do café, na passagem por esse pórtico, uma operação que transforma a paisagem em um espaço abstrato que corresponde ao limiar entre o bem e o mal. No café, no entanto, o purgatório, como o oceano e mesmo a porta, não se vê. A mesa ali é redonda, não tem cabeceira. Mas, como em uma sutil deposição, é o café quem experimenta os sujeitos, que, no preciso momento do poema, tornam-se verdadeiramente objetos.

A radicalização da hierarquia acontece quando o lugar à mesa fica vazio: a presença do ausente – ou a ausência presente – é peso insustentável na ordem de poder de uma mesa. O que separa permanentemente o poder estar à mesa e o não poder é mesmo a morte, para quem não há linha de sucessão na hierarquia da cabeceira. E é pela razão de que não podem assumir mais papel algum que os mortos se tornam quem são, verdadeiramente – como supõe Manuel de Freitas no poema “Pompe Inutili”¹³⁹. O lugar vazio à mesa denuncia: só os mortos existem, pois são insubstituíveis – e pairam no ar eternamente por partilhar o último copo, o último cigarro, a última refeição. Um cargo fica vago (e é preenchido por um sucessor), um lugar à mesa não.

(...)
 Só os mortos, verdadeiramente,
 existem. Escreveram ou não
 escreveram livros, cartas de amor,
 diários. Não importa: cruzaram-se
 conosco, sentaram-se por vezes
 à mesma mesa, acreditaram até
 no terno suplício do amor.
 E tinham mãos reais, ao tocarem
 o rosto imberbe de que se despediam.
 Um beijo, sobre rugas apenas,
 conseguia tornar menos frias as manhãs.

Despedem-se muito mal, os mortos.
 Embora, por uma vez, sejam
 exactos e sinceros – no momento
 em que descem à terra e nos impedem
 de partilhar com eles um cigarro,
 o último copo, uma espécie de destino

(...)
 (FREITAS, 2010, p. 116-117).

¹³⁹ Esse título é também o primeiro verso de libreto de Lodovico Forni revisto por Bernardo Sandrinelli para a oratória *Maddalena ai piedi di Cristo* (“Madalena aos pés de Cristo”), de António Caldara, 1700: “MADDALENA: pompe inutili / che il fasto animate, / non sperate / di dar più tormento / al cor. / ite a terra / vili immagini d’error” (“Roupas sem valor, / inflando a vaidade, / não espere / para atormentar meu coração por mais tempo. / Caiam no chão, / imagens vis do pecado!”) (Lodovico Forni).

4.4 Memória¹⁴⁰

*Um poeta clássico
Fará da ausência uma parte do seu jogo
Nem integrada nem assumida
Apenas companheira
Segunda mão poisada sobre a mesa
Mão esquerda
(Sophia de Mello Breyner Andresen)*

Um atlas – bem como um arquivo, uma antologia¹⁴¹ ou uma biblioteca – é um monumento de memória. Assim, qualquer objeto que se intitule um atlas deve conter em sua capa: Tudo que aqui se diz é, na verdade, uma elaboração sobre a memória. Quando Aby Warburg nomeou o seu atlas de *Mnemosyne* ou quando escreveu esse nome no frontão de sua biblioteca, o alemão resumiu em uma palavra um trabalho que não tinha e nem pretendia ter final – como a memória, propriamente.

Mnemosine é, na mitologia grega, a deusa da memória. Enganada por Zeus, seu sobrinho, que se disfarçara, a deusa passou nove noites de amor com ele. Essa aventura enganosa rendeu uma grande prole. Nasceram então as nove musas das artes: Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Terpsícore, Tália e Urânia representavam, respectivamente, a poesia épica, a história, a poesia romântica, a música, a tragédia, os hinos, as danças, a comédia e a astronomia.

Mas Mnemosine era, antes de deusa, uma titânide – uma versão feminina de titã –, o que a coloca em uma genealogia cujos integrantes eram deuses que nasceram antes do tempo. Os titãs e as titânides eram os filhos do Céu e da Terra, elementos fundadores de tudo que há. Assim, Mnemosine era irmã de Jápeto, e, portanto, tia de Atlas. Essa ligação não passaria de um dos muitos entrelaçamentos familiares da mitologia grega se não fosse a relação que se fez entre o objeto nomeado “atlas” e a instância nomeada “memória”. Assim, como explicitado pelo imponente nome escolhido por Warburg, o atlas é uma forma da memória.

Um atlas de poemas, portanto, é também um modo de organizar a memória da poesia. Neste caso, os poemas portugueses escolhidos têm em comum o uso da palavra ‘mesa’, mas não só: são obras artísticas dispostas sobre a mesa e organizados provisoriamente de acordo com possibilidades várias de leitura. A reordenação como horizonte garante que as pranchas sobre as

¹⁴⁰ Os poemas desse item foram retirados das pranchas “espaço”, “tempo” e “memória”.

¹⁴¹ Embora haja no contemporâneo uma sanha de “comercializar” o capital cultural a partir de reuniões como as antologias, a tradição lusitana de compilação é antiga e, em variados tempos, teve importância política, de denúncia, de salvação da memória, de mapeamento da produção de uma determinada época ou mesmo de lançamento de novos e promissores nomes da poesia. Assim, desde os cancionários até os gestos atuais, a antologia tem sua importância inquestionável no cenário português. A esse respeito, conferir artigo de Sedlmayer (2012).

quais se dividem os poemas não sejam gavetas, mas espaços plenos de intervalos de tensão, em que novos e infinitos arranjos se apresentem a cada mirada. Isso porque ler um poema pela primeira vez não se difere, em estratégia, de ler pela décima ou milésima vez: é sempre tempo de se assombrar e buscar uma inaugural forma de olhar. De modo metonímico, acompanhar um punhado de poemas é aprender a ordená-los a cada vez que eles se apresentam.

Há, no entanto, outra dimensão de memória que não se liga apenas à construção de um espaço onde habitam obras de arte: é a compreensão de que a memória humana – lacunar, seletiva, “uma ilha de edição”¹⁴² composta de lembranças e esquecimentos – é capaz de observar, na própria criação, a sobrevivência de fórmulas que exprimem justamente as emoções humanas. É essa a hipótese de Warburg quando orienta seus estudos às *Pathosformeln*.

Nesse sentido, as fórmulas de *pathos* referidas se apresentam como sobrevivências (*Nachleben*), como irrupções no presente de tempos idos e vindouros, em uma explosão no tempo contínuo. De tal maneira, pode-se pensar que as imagens carregadas de *pathos* são imagens que articulam ao menos três dimensões fundamentais: tempo, espaço e memória.

A mesa – objeto longamente analisado neste texto – apresenta uma tensão dialética entre polos opostos, fornecendo o ambiente necessário para a eclosão de imagens carregadas de afeto humano – de *pathos*. Mas a própria mesa, como imagem que é, mostra-se pesada daquilo que o gestual humano produz e que em tempos e espaços absolutamente diversos reaparece, como evidência da existência de uma memória coletivo-artística inconsciente. Nesse sentido, a mesa entrelaça as dimensões de tempo, espaço e memória, e, sobrevivente no tempo e carregada de afetos, revela-se, ela mesma, uma fórmula de *pathos*.

À contiguidade humana, a mesa produz e simultaneamente fornece campo para a operação dos afetos e sintomas. Dupla presença: a mesa abriga as *Pathosformeln* e a mesa é uma *Pathosformel* – poder daquilo que *suporta*.



A memória se torna mais concreta quando assimilada pelo sentimento humano. A trivial saudade é um dos sentimentos que orientam a experiência humana – e parece ser o estabelecimento de fim de um tempo e o desconforto da reminiscência que fica após a ausência. Pelo

¹⁴² Citação atribuída ao poeta Waly Salomão (1996).



compartilhamento de um povo, a saudade se tornou um sentimento particularmente lusitano¹⁴³. É possível entrever essa saudade de forma mais subjetiva e íntima – e associada absolutamente à mesa – em diversos poemas dessa recolha.

É o caso dos poemas “À memória da Céu”¹⁴⁴ e “Missa de aniversário”¹⁴⁵, de Ruy Belo; “Banquete II”¹⁴⁶, de Fiama Hasse Pais Brandão; poema sem título¹⁴⁷, de José Luís Peixoto; e “Lugares da infância”¹⁴⁸, de Manuel António Pina. Em todos eles, um ente faltante à mesa deixa uma vacância que não pode ser preenchida por substituto algum – e esse luto é elaborado nos poemas.

O tempo da memória, porém, pode ser também o tempo do poema. Assim, a partir de referências do real, a lembrança, o esquecimento, o tempo e o espaço coabitam a casa feita com palavras no poema. Nos poemas a seguir, a memória entrelaça tempo, espaço, experiência e criação na *casinfância* de um poeta.

Esta é a mãe central com os dedos luzindo,
sentada branca sob a cúpula da cabeça truculenta, enquanto
as ressacas do sangue cantam nas cavernas;
este é o pólo vivo agarrado ao meu peito como um mamilo
nas massas tecidas
sobre o coração; que tem as garras
à mesa
entre os talheres e a louça,
e noutros quartos é tão profunda se cai
o dia pela parede como uma janela,
se o espelho cai assim com o dia profundo
para dentro sempre
e para fora, uma poça;
é centralmente toda a mãe com uma cara magnificada
expelida pelas noites,
sussurrando;
matriz mater madre e madrepérola
e pedra matricial minada pelos meandros da própria
água
fina em sua agulharia de veias e artérias;
fundamento
de pavor e doçura, o pêlo brilhando sobre a testa,
os nós todos da cara,

¹⁴³ A saudade, segundo Eduardo Lourenço (2016), é a marca de um país (Portugal, o “labirinto da saudade”) que avançou séculos embalado por uma memória ultramarina de prestígio e poder – e que viu tudo se perder.

¹⁴⁴ “(...) Não come castanhas não sentes o frio / nem mais connosco te sentas à mesa (...)” (BELO, 2009, p. 314-315).

¹⁴⁵ “(...) Que te acontece que não mais fizeste anos / embora a mesa posta continue à tua espera / e lá fora na estrada as amoreiras tenham outra vez florido?” (BELO, 2009, p. 83).

¹⁴⁶ “Sombras vieram até mim / Figuras familiares reviveram / em redor da mesa. Mãos / poisam no branco adamascado.” (BRANDÃO, 2006a, p. 429).

¹⁴⁷ “na hora de pôr a mesa, éramos cinco: / o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs / e eu. (...) cada um / deles é um lugar vazio nesta mesa onde / como sozinho. mas irão estar sempre aqui. / enquanto um de nós estiver vivo, seremos / sempre cinco.” (PEIXOTO, 2017, p. 10).

¹⁴⁸ “(...) A casa já não cresce / à volta da sala, / puseram a mesa para quatro / e o coração só para três. (...)” (PINA, 2018, p. 51-52).

a boca até à garganta,
 o vestido
 brilhando entre os braços ressaltados e sobre as pernas;
 este corpo que me engolfa
 como seu alimento entre os dentes e o ânus, e seu murmúrio
 impelido dos pulmões, sopro que o sangue entenebrece
 e na boca clareia como uma volta
 de seda;
 os feixes de um candelabro que fixa a casa
 desde as funduras de sua obscura teia;
 esta é a mãe animal caçada na floresta mitológica,
 a besta aluada sob as redes
 e as flechas;
 paisagem que eu crio fora com meu
 movimento,
 ou beleza acerba de um rosto já sem fronteiras,
 a fenda na fronte apresentada ao lume implacável
 de cada estrela; e fundura
 para os sóis que a noite arremessa, enquanto a lua
 paralisada
 sustenta o seu abismo,
 e as cobras fazem laços dentro da terra,
 e nos sítios mais escuros irrompem rosas cor de esperma,
 e ao alto ascendem os copos em cima das toalhas,
 rutilando nos seus astros pequenos
 como unhas,
 os dedos inumeráveis, os rostos;
 toda essa árvore de púrpura dos precipícios do mundo
 até ao centro onde pulsam os frutos vivos
 como pessoas,
 como caras,
 limpidamente
 como
 copos abruptos a transbordar de álcool.
 (HELDER, 2006, p. 310-312).

Na poética de Herberto Helder, o núcleo é a mãe. Em volta dela, o poeta constrói uma casa absoluta, que, no poema, abriga essa mãe fantasmática. A presença da figura materna na obra helderiana aponta para a vivência biográfica do poeta, que se tornou órfão aos oito anos de idade. Essa possibilidade se materializa a partir da coincidência entre os fatos descritos de sua própria vida e as imagens construídas pela palavra. Assim, a casa poética é o monumento a uma memória da mãe, que, como toda memória, é inapreensível, mas está pronta a ser trabalhada na poesia até se tornar, ela mesma, elemento dessa poética.

No poema acima (fragmento 4 de “Exemplos”), há a indicação da mãe central, que, no poema, é ainda ativa, mesmo que apresente uma aura fantasmagórica. A mãe está agarrada à pele do sujeito do poema, de modo que ela tenha se tornado parte impossível de apartar de todas as outras vivências. O poema apresenta essa mulher como uma figura ativa, misteriosa e mesmo mitológica, de modo a compor o cenário em que ela habita como núcleo. Não é, no entanto, um

núcleo rígido ou indivisível: é uma sobreposição de camadas, ora espessas, ora finas, e que compõem uma existência complexa e de difícil apreensão.

Esse modelo de mãe fantasmagórica apresenta também uma onipresença. Na condução do poema, o sujeito apresenta a mãe entrelaçada à casa, habitando pelos interiores cada canto dessa arquitetura. Ao mirar qualquer canto da casa, o sujeito vê a mãe: na cozinha, nos quartos, nas janelas, no espelho. Há, no entanto, um lugar primordial, que é o que recebe o visitante à entrada do poema: a mesa.

Entre talheres e louça, a mãe tem as garras à mesa. Essa imagem lívida contrasta com o agudo das garras que se agarram à madeira dos costumes. É de hábito que se trata, pois o filho vê a mãe, no poema, onde ela habita. E esse lugar é a mesa.

É também sobre a mesa que surgem copos prontos a transbordar de álcool. Essa imagem, apresentada no último verso do poema, dá um tom de ebriedade a todas as palavras anteriores, o que apenas reafirma o caráter etéreo e intocável dessa casa habitada pela mãe. Há, ainda, elementos que dialogam com a noção de mãe como reprodutora do sujeito: frutos, árvores, flores com cor de esperma, terra, animais. Tudo recorda que a mãe o pariu e esse processo ainda não se encerrou.

À luz do candelabro, no entanto, a casa se torna obscura e fornece imagens mais nítidas do corpo da mãe, que “engolfa” o sujeito, sob um vestido. As formas desse corpo recordam as suas funções fisiológicas e o filho confessa, embebido por essa visão, que procura a mãe animal em uma floresta mitológica, como quem caça sua origem pela palavra. O sujeito poético admite também que toda a paisagem do poema – e mesmo a beleza, o abismo, a fronteira e as fendas – é criada a partir de seu próprio movimento. A memória, afinal, é uma criação.

Estás verdadeiramente deitada. É impossível gritar sobre esse abismo
onde rolam os cálices transparentes da primavera
de há vinte e dois anos. Quando aperto as pálpebras
ou descubro o teu nome como uma paisagem,
só há grutas vírgens onde os candelabros se apagam.
Mãe, pouco resta de ti na exaltação deste mundo. Às vezes
misturas-te um pouco nos terrores da noite ou olhas-me,
vertiginosa e triste, através
das palavras.

No outro lado da mesa estás inteiramente
morta. Parece que sorris de leve no meu
pensamento, mas sei que é apenas
a solidão espantada. Como pudeste morrer
tão violenta e fria,

quando os meus dedos começavam a agarrar-te
 a cabeça inclinada dentro
 das luzes? Não podes levantar-te dos retratos antigos
 onde procuro afogar-me como uma criança
 nocturna. E não atravessaremos juntos as cidades redentoras,
 perdidos um no outro, sorrindo,
 como se estivéssemos debaixo de uma árvore inspirada e eterna.

Conheço algumas cidades da europa e a fantasia vagarosa
 da cidade da minha infância.
 Tu desapareceste. É um erro
 das musas distraídas. Não há guindaste que te levante
 do coração das águas,
 onde apodreceste envolvida no halo do teu amor invisível,
 ou recolhida na tua carne rápida, ou
 ligeiramente tocada pelo ardor
 de uma existência pura. Conheço grandes casas
 onde não habitas, flores que cheiro, tarefas
 silenciosas que cumpro humildemente, e luzes,
 instrumentos de música,
 laranjas que devoro sentindo o gosto da vida desde a garganta
 às mais finas raízes das vísceras. Tu
 desapareceste.

Imagino que seria possível tocares porventura
 a minha boca. Toca-me tão viva ou tão misteriosamente
 que eu estremecesse nas traves
 da cega inspiração. Poderias estar vergada sobre os meus
 ombros até que as lágrimas
 na minha boca se confundissem com a ansiosa subtileza
 dos teus dedos, e eu me sentisse
 perdido entre os pilares e os túneis das cidades
 ressoantes.

Depois talvez pudesses vir com o rosto um pouco coberto de poeira,
 e os olhos delicados de mulher restituída,
 e os pés brilhando sobre os caminhos do meu silêncio exaltado,
 – talvez
 pudesses salvar-me como uma palavra pode
 salvar um pensamento, ou uma
 breve música pode acordar do abismo inocente
 da noite
 um instrumento encerrado em suas cordas extenuadas.
 (HELDER, 2006, p. 53-55).

No fragmento IV, de “Fonte”, o sujeito poético de Herberto Helder parece atônito diante da ausência da mãe¹⁴⁹. Na primeira estrofe, ela está “verdadeiramente deitada”, em uma confirmação de sua morte, que nenhum “guindaste” seria capaz de reverter. Pouco resta da mãe, a quem o sujeito poético, em variados versos, se dirige na 2ª pessoa. Mas ela o espreita nos lugares de turvação: à noite ou pelas palavras.

¹⁴⁹ O emparelhamento da criação poética com a biografia do poeta se confirma nesse poema: “A “primavera de há vinte e dois anos”, evocada pelo poeta, refere-se justamente à época da morte de sua mãe: em se pensando *A colher na boca* como publicação de 1961, ano em que o poeta transitava entre 30 e 31 anos, a subtração dos “vinte e dois anos” resulta justamente na idade de oito anos – ano em que Herberto Helder fica órfão.” (KRÜGER, 2019a, p. 88).

É justamente a mãe criada pelas palavras que ganha protagonismo nos versos seguintes. No início da segunda estrofe, a mãe já está sentada à mesa. Morta, sim, mas dispendo de um sorriso leve do outro lado da mesa. O sujeito entende que esse sorriso atarrador é um produto do seu pensamento, de sua “solidão espantada”. Essa constatação é seguida do questionamento sobre a morte da mãe. Como poderia se dar o impossível?

A mãe está morta, mas não só: ela desapareceu por uma distração das musas. A morte era um engano, mas nada que se afirmasse poderia fazer com que ela se levantasse dos retratos que habitava fantasmagórica no tempo do poema. Nessas fotografias o sujeito tentava se abrigar, lamentando paralelamente as faltas incontornáveis que a ausência da mãe promoveu. Toda sua experiência é pautada por essa saudade: da laranja comida ao passeio por cidades diversas. A mãe falta e isso é tudo.

A partir do assombro da ausência, o sujeito poético reconstrói a presença da mãe na palavra, único lugar onde ela pode habitar. A mãe-fonte então reaparece nos sentidos táteis do corpo do filho, e se encontram ombros, bocas, lágrimas, dedos, em uma simbiose imensa realizada pela imaginação.

É o tempo de “mulher restituída”. A mãe agora a habita a casa do poema, está viva a partir das palavras do sujeito poético que a recupera pela memória. A mãe à mesa se levanta e abraça o filho. Ela o salva como uma palavra salva uma ideia.

Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.
 Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.
 Falo, penso.
 Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.
 É sempre outra coisa, uma
 só coisa coberta de nomes.
 E a morte passa de boca em boca
 com a leve saliva,
 com o terror que há sempre
 no fundo informulado de uma vida.

Sei que os campos imaginam as suas
 próprias rosas.
 As pessoas imaginam os seus próprios campos
 de rosas. E às vezes estou na frente dos campos
 como se morresse;
 outras, como se agora somente
 eu pudesse acordar.

Por vezes tudo se ilumina.
 Por vezes canta e sangra.
 Eu digo que ninguém se perdoa no tempo.
 Que a loucura tem espinhos como uma garganta.

Eu digo: roda ao longe o outono,
e o que é o outono?
As pálpebras batem contra o grande dia masculino
do pensamento.

Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra.
Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas.

– Era uma casa – como direi? – absoluta.

Eu jogo, eu juro.
Era uma casinfância.
Sei como era uma casa louca.
Eu metia as mãos na água: adormecia,
relembra.
Os espelhos rachavam-se contra a nossa mocidade.

Apalpo agora o girar das brutais,
líricas rodas da vida.
Há no esquecimento, ou na lembrança
total das coisas,
uma rosa como uma alta cabeça,
um peixe como um movimento
rápido e severo.
Uma rosapeixe dentro da minha ideia
desvairada.
Há copos, garfos inebriados dentro de mim.
– Porque o amor das coisas no seu
tempo futuro
é terrivelmente profundo, é suave,
devastador.

As cadeiras ardiam nos lugares.
Minhas irmãs habitavam ao cimo do movimento
como seres pasmados.
Às vezes riam alto. Teciam-se
em seu escuro terrífico.
A menstruação sonhava podre dentro delas,
à boca da noite.
Cantava muito baixo.
Parecia fluir.
Rodear as mesas, as penumbras fulminadas.
Chovia nas noites terrestres.
Eu quero gritar paralém da loucura terrestre.
– Era húmido, destilado, inspirado.

Havia rigor. Oh, exemplo extremo.
Havia uma essência de oficina.
Uma matéria sensacional no segredo das fruteiras,
com suas maçãs centrípetas
e as uvas pendidas sobre a maturidade.
Havia a magnólia quente de um gato.
Gato que entrava pelas mãos, ou magnólia
que saía da mão para o rosto
da mãe sombriamente pura.
Ah, mãe louca à volta, sentadamente
completa.
As mãos tocavam por cima do ardor
a carne como um pedaço extasiado.

Era uma casa absoluta – como
direi? – um
sentimento onde algumas pessoas morreriam.
Demência para sorrir elevadamente.
Ter amoras, folhas verdes, espinhos
com pequena treva por todos os cantos.
Nome no espírito como uma rosapeixe.

– Prefiro enlouquecer nos corredores arqueados
agora nas palavras.
Prefiro cantar nas varandas interiores.
Porque havia escadas e mulheres que paravam
minadas de inteligência.
O corpo sem rosáceas, a linguagem
para amar e ruminar.
O leite cantante.

Eu agora mergulho e ascendo como um copo.
Trago para cima essa imagem de água interna.
– Caneta do poema dissolvida no sentido
primacial do poema.
Ou o poema subindo pela caneta,
atravessando seu próprio impulso,
poema regressando.
Tudo se levanta como um cravo,
uma faca levantada.
Tudo morre o seu nome noutra nome.

Poema não saindo do poder da loucura.
Poema como base inconcreta de criação.
Ah, pensar com delicadeza,
imaginar com ferocidade.
Porque eu sou uma vida com furibunda
melancolia,
com furibunda concepção. Com
alguma ironia furibunda.

Sou uma devastação inteligente.
Com malmequeres fabulosos.
Ouro por cima.
A madrugada ou a noite triste tocadas
em trompete. Sou
alguma coisa audível, sensível.
Um movimento.
Cadeira congeminando-se na bacia,
feita o sentar-se.
Ou flores bebendo a jarra.
O silêncio estrutural das flores.
E a mesa por baixo.
A sonhar.
(HELDER, 2006, p. 107-111).

Entre lembrar e esquecer, o poema inicia com o estremeamento do sujeito diante da própria memória. A presença no aqui-agora do poema é evidenciada por meio de verbos no presente do indicativo, e a descrição é de uma busca. Há um objeto com uma matriz recoberta de vários nomes, como se, ao pronunciar “sangue”, “leite” e “água” ou “casa”, “lar” e “mãe”, o referente

fosse o mesmo: o perdido. Essa “coisa coberta de nomes” sobrevive e está perdida, e o sujeito poético a procura.

O jogo entre a coisa e o(s) seu(s) nome(s) se desdobra na formulação de que a morte passa de boca em boca: há na linguagem a palavra ‘morte’, bem como o medo, o terror, a imaginação. Assim, o que é contagioso na morte que passa como uma saliva é justamente o seu nome, a sua parte material, que não só dá corpo ao fenômeno, como o torna referenciável. Assim, a morte é mais mortal. O que há na boca, portanto, é a linguagem. Se a palavra interrompe a formulação do sentido da coisa e o torna estanque, o mesmo faz a morte em relação à vida. Como evento, a morte interrompe um estado de vivência contínuo. Mas o seu nome chega antes, deixando nas bocas o sabor da finitude vindoura.

Se lembrar e esquecer são os pares antitéticos principais nesse poema, há outros também de importância fundamental para a elaboração do sentido da obra. Mas o que mais se destaca é a reversão operada pelo poeta. São os campos que imaginam as próprias rosas para depois, então, serem eles imaginados pelas pessoas. Assim, o objeto da observação foi primeiro sujeito, e essa mudança denuncia a importância da reversibilidade em toda a obra helderiana.

Quando tudo se ilumina, pode-se ver melhor. E é aí que a memória passa a operar no regime da dor: como espinhos na garganta. Porque o tempo do poema, anunciado pelo outono que chega, é uma guerra perdida, não se pode evitar suas determinações. Mas: o que é o outono? – perguntasse. Não há resposta, mas é possível imaginar que o outono é a estação da desintegração, da preparação da natureza para o rigor do frio, para a menor incidência solar, para a obscuridade. É a estação do ocaso. Assim, o outono do poema é o sinal do tempo de morte inescapável que já se anuncia.

Mas o sujeito segue presente no poema: suas pálpebras marcam que ele ali está, e elas se colocam contra a masculinidade – aqui tomada como racionalidade – do pensamento. A sensibilidade que resiste é o que faz com que esse sujeito deposite tudo que há no poema; ou, mais especificamente, no espírito da obra. Nessa operação, a vida se acende como uma câmara de tochas, bruxuleando com vigor o fogo da criação. Nesse ponto do poema, parece haver a inflexão entre o que é há de memória e o que começa a ser construído por essa memória. Pode-se notar essa mudança na sutil transformação do tom, que deixa lentamente de apresentar os ruídos do que lembra e passa a propor imagens de que não se pode esquecer.

O que sobra desse procedimento é a casa. Não uma casa qualquer, mas uma casa absoluta. Não há nada que falte, porque a casa está no poema, vive no poema e foi construída pelas palavras disponíveis do poeta. Por isso, há o jogo e há a jura. O jogo porque se trata de uma disposição voluntária para o imprevisto. A jura porque há fidelidade a esse método.

A partir de então, começa uma elaboração com pinceladas surrealistas dessa casa da infância – a *casinfância* –, que é sinestésica, sensorial. Por isso, lembrar ou esquecer as coisas é simplesmente o início da memória que se aviva pela criação. Daí surge toda a loucura que é, de fato, o pensamento: a rosapeixe, por exemplo, é um ser criado a partir da junção de dois elementos que não combinam, não se relacionam e em nada se aproximam – a não ser pela imperiosa vontade da palavra. E as coisas começam a se combinar, formando uma paisagem cujo ponto de vista é de um poeta inebriado pela própria criação.

A lembrança dos objetos domésticos e das pessoas familiares da *casinfância* se articula com a escritura do *pathos* que acomete um sujeito disponível para o estremecimento da memória. As coisas ardem, o sangue apodrece, as penumbras são fulminadas. E o sujeito atravessado por esse turbilhão de memória devolve ao mundo imagens distorcidas pelo filtro da palavra enlouquecida: “eu quero gritar parálem da loucura terrestre”. Nessa casa, em que tudo se torna estremecimento em forma de imagens, a mesa é, como a mãe, nuclear, central, definitiva. Tudo a rodeia na *casinfância* de Herberto Helder.

Frutas, animais, a mãe sentada à mesa: tudo se turva e se distorce diante da ardência da criação extasiada. A casa absoluta está agora fincada nas palavras. Os seus corredores arqueados, as varandas interiores, as escadas, as mulheres que nela moram: tudo cabe no poema. E o sujeito enlouquece à medida que cria as palavras construtoras. É assim que nutre o poema com seu leite cantante.

O poema vai se aproximando do fim, e o sujeito se coloca mais uma vez na cena, trazendo para a superfície legível algo buscado nas profundezas do sentido que expressa. E o poema começa a retornar para a mão do poeta, atravessando o próprio impulso, revertendo o sentido natural. Porque esse sujeito não é apenas quem faz o poema, mas é também quem por ele é feito. E todo nome morre na iminência de outro nome: criador e criatura se confundem.

Na penúltima estrofe, o poema aparece não como derivação da loucura que o escreveu, mas como base para a criação – e, portanto, para a loucura também. Aí está o método: “pensar com

delicadeza / imaginar com ferocidade”. Não há síntese mais precisa para determinar uma obra que imagina com força criadora e simultaneamente destruidora, mas cuida de ser delicada com o pensamento que a motivou. É assim que a memória transita do par lembrança-esquecimento para a loucura da criação poética.

E é assim que o poeta invade o final do poema e apresenta sua voz:

Sou uma devastação inteligente.
Com malmequeres fabulosos.
Ouro por cima.
A madrugada ou a noite triste tocadas
em trompete. Sou
alguma coisa audível, sensível.
Um movimento.
Cadeira congeminando-se na bacia,
feita o sentar-se.
Ou flores bebendo a jarra.
O silêncio estrutural das flores.

Mas o poeta não está sozinho com suas memórias e sua caneta. Há, diante dele, uma mesa:

E a mesa por baixo.
A sonhar.

A mesa por baixo. A sonhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- poetas do *corpus*

ALBERTO. *Diários*. Organização de Golgona Anghel. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2012.

_____. *O medo*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Vigílias*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2004.

ANDRADE, Eugénio de. *Antologia Breve*. 3ª edição aumentada. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Geografia*. Lisboa: Edições Ática, 1967.

_____. *Musa | O Búzio de Cós e outros poemas*. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. *O nome das coisas*. Porto: Editora Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Tinta-da-China Brasil, 2018.

ANTUNES, José António Freire. “A diária face que transformo”. In: BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais; GONÇALVES, Egito (selecção). *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1972, p. 118-119.

BELO, Ruy. *Homem de palavra(s)*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2016.

_____. *O problema da habitação: Alguns aspectos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013.

_____. *Todos os poemas*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2009.

BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. “Memorial da Pedra”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Lápide & Versão*. Rio de Janeiro: Editora Bruxedo, 2006b.

_____. *O texto de João Zorro*. Porto: Editora Limiar, 1974.

_____. *Obra Breve*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2006a.

BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais; GONÇALVES, Egito (selecção). *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1972.

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2014.

CASTRO, E. M. de Melo e. “Série Nula”. In: BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais; GONÇALVES, Egito (selecção). *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1972, p. 58.

CORREIA, Hélia. “2”. In: BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais; GONÇALVES, Egito (selecção). *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1972, p. 93-94.

CORREIA, Natália. *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

CRUZ, Gastão. *a moeda do tempo e outros poemas*. Organização de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Editora Língua Geral, 2009.

DIAS, Inês; FREITAS, Manuel de. *Telhados de vidro nº 22: a antologia em 2017*. Lisboa: Editora Averno, 2017.

DIOGO, José Ferraz. “Poema”. In: BRANDÃO, Fiama Hasse Pais; GONÇALVES, Egito (selecção). *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1972, p. 128-129.

FARIA, Daniel. *Homens Que São Como Lugares Mal Situados*. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2016.

FREITAS, Manuel de. *A última porta: antologia*. Selecção e posfácio de José Miguel Silva. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Beau Séjour*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2003.

FRIAS, Joana Matos; MARTELO, Rosa Maria; QUEIRÓS, Luís Miguel. *Poemas com Cinema: Antologia*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2010.

GUERREIRO, Fernando. In: DIAS, Inês; FREITAS, Manuel de. *Telhados de vidro nº 22: a antologia em 2017*. Lisboa: Editora Averno, 2017, p. 67-68.

HELDER, Herberto. *A faca não corta o fogo: súmula e inédita*. Porto: Editora Assírio & Alvim, 2008.

_____. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014a.

_____. *Edoi lelia doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 1985.

_____. *Em minúsculas*. Porto: Porto Editora, 2018.

_____. *Letra aberta*. Porto: Porto Editora, 2016a.

_____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Editora Tinta-da-China Brasil, 2016b.

_____. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

_____. *Photomaton & Vox*. Porto: Editora Assírio & Alvim, 2013.

_____. *Poemas canbotos*. Porto: Porto Editora, 2015.

_____. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014b.

_____. *Poemas completos*. Rio de Janeiro: Editora Tinta-da-China Brasil, 2016c.

JORGE, Eduardo. “Teoria do Hotel”. In: DIAS, Inês; FREITAS, Manuel de. *Telhados de vidro nº 22: a antologia em 2017*. Lisboa: Editora Averno, 2017, p. 33-40.

JORGE, Luiza Neto. *Corpo insurrecto e outros poemas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

_____. *Poesia*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2001.

- JÚDICE, Nuno. *A Convergência dos Ventos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.
- _____. *A matéria do poema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.
- _____. *A pura inscrição do amor*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2018.
- _____. *As coisas mais simples*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- _____. *Poesia reunida: 1967-2000*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- _____. *Por dentro do fruto a chuva*. Antologia poética. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.
- _____. *Teoria geral do sentimento*. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.
- LOPES, Adília. *Aqui estão as minhas contas*: antologia poética. Org. Sofia de Sousa Silva. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Antologia poética*. Posfácio de Vasco Graça Moura. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- O'NEILL, Alexandre. *No reino da Dinamarca*. Poesias completas. Lisboa: Editora da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- _____. In: FRIAS, Joana Matos; MARTELO, Rosa Maria; QUEIRÓS, Luís Miguel. *Poemas com Cinema*: Antologia. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2010.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Entre duas memórias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971a.
- _____. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971b.
- _____. *Trabalho poético*. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1976.
- PAIXÃO, Fernando. *Porcelana Invisível*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.
- PEIXOTO, José Luís. *A criança em ruínas*. Porto Alegre/São Paulo: Editora Dublinense, 2017.
- PINA, Manuel António. *Como se desenha uma casa*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2011.
- _____. *O coração pronto para o roubo*: poemas escolhidos. Seleção e posfácio de Leonardo Gandolfi. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. *Todas as palavras – poesia reunida 1947-2011*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2012.
- ROSA, António Ramos. *Antologia Poética*. Org. Ana Paula Coutinho Mendes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- SENA, Jorge de. *Não leiam delicados este livro*: 100 poemas de Jorge de Sena. Org. Gilda Santos. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2019.
- _____. *Poesia I*. 2ª edição. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- _____. *Poesia III*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

_____. *Trinta anos de poesia*: antologia poética. 2ª edição revista por Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Lápide e Versão*. Rio de Janeiro: Editora Bruixedo, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. *1: poemas*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005a.

TAVARES, Salette. “O Talher”. In: BRANDÃO, Fíama Hasse Pais; GONÇALVES, Egito (selecção). *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1972, p. 209-212.

TORGA, Miguel. *Antologia poética*. 2ª edição aumentada. Coimbra: Editora Gráfica de Coimbra, 1985.

VIDAL, Ana. *A poesia é para comer*: iguarias para o corpo e para o espírito. São Paulo: Editora Babel, 2011.

- referências gerais

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi, 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 111-131.

_____. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: _____. *A potência do pensamento*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 111-131.

_____. “Aby Warburg et la science sans nom”. Trad. M. Delle’Omodarme. In: _____. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998, p. 943.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Gosto*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Hedra, 2012. – (Coleção Bienal).

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2009.

_____. “O que é um povo?”. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José. *A política dos muitos: Povo, classe e multidão*. Lisboa: Editora Tinta-da-China, 2011, p. 31-34.

_____. *Studiolo*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.

AGUIAR, Bernardo Cortizo de. *Stimmung*, jogos e comunicação: *afterpop*, abordagens desconstrutivas e nostalgia pós-moderna nos videogames. In: SBGAMES, 15., set. 2016, São Paulo. *Anais...*, p. 982-989. Disponível em:

<<http://www.sbgames.org/sbgames2016/downloads/anais/157532.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

ALMEIDA, Cristina Vasconcelos de. “Precipitar o olhar pelo ponto de desassossego: A experiência entre sujeito e objecto em O que nós vemos, o que nos olha de Georges Didi-Huberman”. In: *Revista de História da Arte*. Número 10. 2012. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16839/1/RHA_10_REC_5_CValmeida.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021.

ALOBAYDI, Hiba. “Wiggle Room: How Sarah Wigglesworth blurs the boundaries of home and Office”. *On Office*, Londres, v. 144, p. 52-61, jun. 2019. Disponível em: <https://www.swarch.co.uk/wp-content/uploads/2019/06/2019_onOffice_June.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2022.

ANDRADE, Porfírio Valadares de. *Da construção à montagem*. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos Exemplares*. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. *Entrevista*. Entrevista orientada por M^a Conceição Ferreira Machado Vaz, no programa “A Face e o Perfil”, na rádio pública. 13 de maio de 1980. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4crt925a>>. Acesso em: 09 mar. 2023.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Editora Forense – Universitária/Salamandra/EDUSP, 1981.

_____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 11^a edição. São Paulo: Editora Forense – Universitária, 2010.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Junior. Tradução do grego e notas de Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Editora INCM, 1998.

ASSUNÇÃO, Viviane Kraieski de. “Onde a comida não tem gosto: uma análise do gosto como prática e interação”. In: *Revista Pós Ciências Sociais*. Volume 13, número 25, jan/jun. 2016. Disponível em: <https://capes-primo.ezl.periodicos.capes.gov.br/primo-explore/fulldisplay?docid=TN_cdi_crossref_primary_10_18764_2236_9473_v13n25p159_180&context=PC&vid=CAPES_V3&lang=pt_BR&search_scope=default_scope&adaptor=primo_central_multiple_fe&tab=default_tab&query=any,contains,gosto&offset=10>. Acesso em: 24 jan. 2022.

ATTALI, Jacques. *A epopeia da comida: uma breve história da nossa alimentação*. Tradução Mauro Pinheiro. São Paulo: Editora Vestígio, 2021.

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. MESA. In: AULETE, *iDicionário*. Edição Brasileira Original: Hamílcar de Garcia. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/mesa>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

BARRENTO, João. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária no Colégio de França, 07/01/1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

_____. “O espírito da letra”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 93-95.

BENJAMIN, Walter. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986a.

_____. “Escavar e recordar”. In: *Imagens do pensamento*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2004, p. 219-220.

_____. “Infância em Berlim”. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a, p. 71-142.

_____. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

_____. “O narrador”. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986b.

_____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. “Pequenos trechos sobre Arte”. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b, p. 274-277.

_____. “Prólogo epistemológico-crítico”. In: _____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 15-47.

_____. “Teses Sobre o Conceito de História”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERTONI, Paulo Gilberto. “Uma nota sobre as paixões em Descartes: psicologia filosófica e história da Psicologia”. *Rev. Psicol. UNESP* vol.14 no.2 Assis jul. 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-90442015000200001>. Acesso em: 21 mai. 2021.

BÍBLIA. *Bíblia Online*. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/mt/26>>. Acesso em: 07 mar. 2021.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

BUESCU, Helena Carvalhão. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. *Diacrítica*, v. 23, n° 3, 2009, p. 49-63. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica_23-3.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2018.

CALDARA, António. *Maddalena ai piedi di Cristo*. Libreto de Lodovico Forni, revisão de Bernardo Sandrinelli, 1700.

CAMPOS, Luciana. *Aventuras da Távola Redonda: histórias medievais do Rei Artur e seus cavaleiros/organização e tradução de Antonio L. Furtado*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

CANTINHO, Maria João. “O prazer da invenção: uma conversa com Nuno Júdice”. Entrevista por Maria João Cantinho. *Revista Zunái*. 2003-2008. Disponível em: <http://revistazunai.com/entrevistas/nuno_judice.htm>. Acesso em: 24 abr. 2023.

_____. “Traço e ruína na obra de Nuno Júdice”. In: *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/13860/9476#fn41>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CARDIM, Leandro Neves. *A ambigüidade na fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CASTRO, Cláudia Maria de. “A inversão da verdade. Notas sobre *O Nascimento da Tragédia*”. *Kriterion: revista de Filosofia*, v. 49, n°. 117, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100007>. Acesso em: 16 abr. 2020.

CAVALLETTI, Andrea. *Nome e imagem*. Aby Warburg e Ludwig Traube, s/d., s/p.

CENTRO DE ARTE MODERNA GULBEKIAN. Descrição da série “O pequeno mundo”, de Jorge Molder, 2015. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/o-pequeno-mundo-140418/>. Acesso em: 06 mar. 2023.

CONEGERO, Daniel. “O Que Significa Seio de Abraão na Bíblia?”, 2018. Disponível em: <<https://estiloadoracao.com/seio-de-abraao-significado/>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

CORREIA, Adriano. “Nota à nova edição brasileira”. In: ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 11ª edição. São Paulo: Forense – Universitária, 2010, p. V-IX.

COSTA, Marcos Roberto Nunes; COSTA, Rafael Ferreira. *Mulheres intelectuais na idade média: entre a medicina, a história, a poesia, a dramaturgia, a filosofia, a teologia e a mística* [recurso eletrônico] / Marcos Roberto Nunes Costa; Rafael Ferreira Costa -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. Disponível em: <https://3c290742-53df-4d6f-b12f-6b135a606bc7.filesusr.com/ugd/48d206_19739039a5a5438f95fd7c7a5f221ff3.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2021.

COTTA, André Guerra. “O Palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira”. In: *Revista Perspectivas em Ciência da Informação*. Volume 4, número 2, 1999. Disponível em: <<https://brapci.inf.br/index.php/res/download/46926>>. Acesso em: 19 abr. 2023, p. 185-209.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Posfácio. In: HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000, p. 149-157.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DIAS, Marina Tavares. *Lisboa Desaparecida*. Lisboa: Quimera Editores, Lisboa, 1987.

_____. *Lisboa nos Passos de Pessoa*, Quimera Editores, Lisboa 1999a.

_____. *Os cafés de Lisboa*. Lisboa: Quimera Editores, 1999b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “A imagem malícia: história da arte e quebra-cabeça do tempo”. In: _____. *Diante do Tempo*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a, p. 101-180.

_____. “A imagem queima”. In: _____. *Falenas: ensaios sobre a aparição*, 2. Lisboa: Editora KKYM, 2015b.

_____. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013a.

_____. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: Editora KKYM, 2013b.

_____. *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história, III*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. “Devolver uma imagem”. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (Coord.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015c, p. 205-226.

_____. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-desir*. Paris: Editions Gallimard, 2015d.

_____. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Lisboa: Editora KKYM, 2016a.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. “Prefácio”. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013c, p. 17-25, 1998.

_____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016b.

DIEU, Florian. “Table comme support de préparation”. In: ENGLEBERT, Annick. *Gastronomie historique: Lexique de la gastronomie historique*, 2015. Disponível em: <<https://www.diachronie.be/lexique/y/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2020.

ENGLEBERT, Annick. *Gastronomie historique: Lexique de la gastronomie historique*, 2015. Disponível em: <<https://www.diachronie.be/lexique/y/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2020.

FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Editora Portugália, 1969.

FIGUEIREDO, Luiz Antônio de. *Antologia poética de Frei Luis de León*, volume I. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.

FORSTER, Kurt. “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”. Translated by David Britt. 1997. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270313095_Aby_Warburg_His_Study_of_Ritual_and_Art_on_Two_Continents>. Acesso em: 17 mai. 2021.

FREITAS, Ana Maria. “Café”. Verbete. In: *Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. 2023. Disponível em: <<https://modernismo.pt/index.php/c/196-cafes>>. Acesso em: 27 abr. 2023.

FREITAS, Manuel de. Entrevista. In: SEDLMAYER, Sabrina. “Ruinologias ou a poesia de Manuel de Freitas”. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte, v. 24, n. 3, 2014, p. 171-182.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.

_____. “O poeta e o fantasiar”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2015, p. 265-276.

_____. “Projeto para uma Psicologia Científica”. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 1. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977, p. 395-517.

_____. “Uma nota sobre o “bloco mágico” [1925(1924)]”. In: _____. *Obras Completas de Sigmund Freud*, Edição Standard Brasileira, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006, p. 251-259.

FRIAS, Joana Matos; MARTELO, Rosa Maria; QUEIRÓS, Luís Miguel. *Poemas com Cinema: Antologia*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GANDOLFI, Leonardo. “Cheio de passos e de vozes falando baixo”. In: PINA, Manuel António. *O coração pronto para o roubo: poemas escolhidos. Seleção e posfácio de Leonardo Gandolfi*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 143-155.

GASTÃO, Ana Marques. Entrevista para o jornal *Diário de Notícias*, em 08/02/2000. In: PINA, Manuel António. *O coração pronto para o roubo: poemas escolhidos. Seleção e posfácio de Leonardo Gandolfi*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 137.

GUERREIRO, António. ANTÓNIO GUERREIRO | Aby Warburg – Imagem, Memória e Cultura [8 partes]. [Locução de]: António Guerreiro. Porto: Porta33, ago. 2012. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/5o1uqICES6NoKdVBtP8i3b?si=e6491ccdc5e245b1>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GUMBRECHT, Hans. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2014.

GUSMÃO, Manuel. “Anonimato ou alterização”. *SemeaR*, nº 4, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de P. Menezes. Petrópolis/Bragança Paulista-SP: Vozes/Universidade São Francisco, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

HELDER, Herberto. *As turvações da inocência*. Luzes da Galiza, 4 dez. 1990. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/03/24/ficheiro/as-turvacoes-da-inocencia-20150324-170603>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

_____. “Cinemas”. In: *Revista Relâmpago*, Lisboa, nº 3, p. 7-8, 1998.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2001.

HONRAS DE PANTEÃO NACIONAL A SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, do Partido Comunista Português, 2014. Disponível em: <<https://www.pcp.pt/honras-de-pante%C3%A3o-nacional-sophia-de-mello-breyner-andresen>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

HOOKS, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora Ideias Letras, 2011.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

KRÜGER, Constance von. “A história da arte está sempre por recomeçar: anotações sobre Aby Warburg e Walter Benjamin”. In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 24, n. 1, p. 41-50, dezembro de 2020a. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/33060>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

_____. *A Mesa*. Direção: Constance von Krüger. Produção: Adrian Luiz. Edição: Maria Carmem Diniz. Youtube. Publicado em 22 de novembro de 2019. Duração: 6'13". Belo

Horizonte, 2019b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DtwX3Sq5sJE>>. Acesso em: 29 mai 2020.

_____. *Falemos de casas: a arquitetura da poesia de Herberto Helder*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019a.

_____. “Paisagem e palavra; Sophia e silêncio”. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2020b, p. 277-283.

_____. ““Sou sólido, e tenho (ou sou) uma obra”: Herberto Helder e a ambição de ser poema”. *Revista Desassossego*, [S. l.], v. 12, n. 22, 2020c, p. 22-46.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995.

_____. “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998, p. 807-842.

LAFER, Mary de Camargo Neves. “Introdução”. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 11-17.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.

LEIBNIZ, Gottfried; NEWTON, Isaac. *A monadologia e outras obras*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1974.

LEÓN, fray Luís de. *Poesia*. Penguin Clásicos. Ed. Álvaro Alonso. Madrid: Editora Titivillus, 2020. *E-book*.

_____. *Poesías Completas*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Madrid: Editora Castalia, 2000.

LESSA, Maria Silva Prado. In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2020, p. 355-365.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Editora Vendaval, 2003a.

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Editora Vendaval, 2003b.

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2012.

_____. *Sobretudo as vozes*. Lisboa: Editora Vendaval, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Editora Tinta-da-China Brasil, 2016.

LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. In: DINIZ, Thais (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2017.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Editora Scriptum, 2009.

MARQUES, Joana Emídio. “Café Gelo: os 60 anos de um grupo que nunca existiu”. In: *Observador.pt*, 2017. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/cafegelo-os-60-anos-de-um-grupo-que-nunca-existiu/>>. Acesso em: 27 abr. 2023.

MARTELO, Rosa Maria. “Cenas de escrita”. In: *A forma informe*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2010, p. 323-343.

_____. *O nome da obra*: Herberto Helder ou o poema contínuo. Lisboa: Editora Documenta, 2016.

MENESES, Pedro. “Notas sobre o coração, o devir e a ética a partir de 1”. In: “O mundo tem uma lâmina – dossiê Gonçalo M. Tavares”. *Tamanha poesia*, v.2, n.4, 2017. Disponível em: <<https://tamanhaposia.files.wordpress.com/2018/03/tamanhaposia04goncalomtavares.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MCPHEE, Sarah. *Bernini’s Beloved: A Portrait of Costanza Piccolomini*. New Haven: Yale University Press, 2012.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

MITCHELL, W. J. T.. “O que as imagens realmente querem?”. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues (Coord.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-190.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Matéria de Bretanha em Portugal*. Coordenação de Leonor Curado Neves, Margarida Madureira e Teresa Amado. Lisboa: Editora Colibri, 2001.

MONTANARI, Massimo. *Histórias da mesa*. Tradução de Federico Guglielmo Carotti. 1ª edição. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2016.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. 2ª edição. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

_____. *Vontade de Potência*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2008.

- OTTE, Georg. *Impressão e expressão: formas do imediato em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PAVÃO, Luís; PEREIRA, Mário. *Tabernas de Lisboa*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1981.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira: O poema. A revelação poética. Poesia e história*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, Ana Marques. *Mesa Real – Dinastia de Bragança*. Lisboa: Edições INAPA, 2007.
- PERLOFF, Marjorie. “Fantasmagorias do mercado: a poética citacional nas Passagens, de Walter Benjamin”. In: *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 59-93.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Editora Ática, 1972.
- PLATÃO. *Apologia; Banquete; e, Fedro*. Tradução de Edson Bini e Albertino Pinheiro. 1ª edição. São Paulo: Editora Folha de S. Paulo, 2010.
- _____. *Timeu-Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes. 1ª edição. Coimbra: Editora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.
- PYLE, Howard. *Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda*. Tradução de Vivien Kogut Lessa de Sá. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RODRIGUES, Sérgio Paulo. “Difícil Poema”. In: BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais; GONÇALVES, Egito (selecção). *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1972, p. 214.
- RUCK, Carl; STAPLES, Danny. *The World of Classical Myth*. Durham, NC, USA: Carolina Academic Press, 1994.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Antologia*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- SANTOS, Felisa. Prólogo. In: WARBURG, Aby. *La pervivencia de las imagenes*. Prólogo, traducción y notas de Felisa Santos. 1ª edición. Buenos Aires: Miluno Editorial, 2019, p. 11-24.
- SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2020.
- SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.

SHAW, Bernard. *Pigmalião*: romance em cinco atos. Tradução e adaptação de Miroel Silveira. Capa e ilustrações de Louis Specker. 2ª edição. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1955.

SCHELB, Vitor Aiala Cascelli. “O contemporâneo em Agamben”. In: *HH Magazine: Humanidades em Rede*. 2020. Disponível em: <<https://hhmagazine.com.br/o-contemporaneo-em-agamben/>>. Acesso em: 25 ago. 2021.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SEDLMAYER, Sabrina. “Constelações editoriais: o formato antológico e suas implicações éticas”. In: *Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África — Literatura, entre ética e estética*, 8., 2012, Niterói, Anais. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2015, p. 160. Disponível em: <http://www.uff.br/nepa/images/arquivos/anais_viii.pdf#page=153>. Acesso em: 12 jul. 2023.

_____. “Ruinologias ou a poesia de Manuel de Freitas”. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte, v. 24, n. 3, 2014, p. 171-182.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*: Filosofia dos corpos misturados – 1. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2001.

SERVA, L.; BATELLO JR., N. “O gesto do selfie: seria o selfie um Nachleben?”. *Prometeica - Revista de Filosofia y Ciencias*, [S. l.], n. 17, p. 86–92, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/prometeica/article/view/1687>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro. *Século de ouro*: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX. Braga, Coimbra e Lisboa: Editora Angelus Novus e Editora Cotovia, 2002.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia*: Uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. 1ª edição. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

STRONG, Roy. *Banquete*: Uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa. Tradução: Sergio Goes de Paula; com a colaboração de Viviane de Lamare. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

STUDART, Júlia Vasconcelos. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*. Tese (doutorado). Florianópolis: UFSC, 2012.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*: teoria, fragmentos e imagens. Imagens de: Os Espacialistas. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2021.

- _____. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2009.
- _____. *Livro da dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.
- _____. *O Senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2005b. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Breton e a entrevista*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2009. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2007a. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2012a. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Henri e a enciclopédia*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra: 2012b. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2007b. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2007c. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011a. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011b. (Série “O Bairro”)
- _____. *O Senhor Walser*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2008. (Série “O Bairro”)
- _____. *Uma viagem à Índia: Melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Editora Leya, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Estudios Filosóficos*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Editora Visor, 1993.
- VESCHI, Benjamin. *Etimologia de Hierarquia*, 2019. Disponível em: <<https://etimologia.com.br/hierarquia/>>. Acesso em: 07 mar. 2021.
- VIDAL, Ana. *A poesia é para comer: iguarias para o corpo e para o espírito*. São Paulo: Editora Babel, 2011.
- WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort; Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. 1ª edição. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015, p. 7-22.
- WARBURG, Aby. “Der Bilderatlas Mnemosyne”. In: *Gesammelte Schriften III*. Editado por Martin Warnke e Claudia Brink. Berlim: Akademie Verlag, 2000.
- _____. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort; Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. 1ª edição. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

_____. *La pervivencia de las imágenes*. Prólogo, traducción y notas de Felisa Santos. 1ª edición. Buenos Aires: Miluno Editorial, 2019.

WIGGLESWORTH, Sarah. Croquis de mesas. In: ALOBAYDI, Hiba. “Wiggle Room: How Sarah Wigglesworth blurs the boundaries of home and Office”. *On Office*, Londres, v. 144, p. 52-61, jun. 2019. Disponível em: <https://www.swarch.co.uk/wp-content/uploads/2019/06/2019_onOffice_June.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora EDUC, 2000.