

Quedas, submundos, inventários do ser

Diogo Martins*

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Este ensaio experimenta mapear o conceito de salvação criando aproximações entre leituras à partida desconexas. Primeiro, os cenários descritos por David Farrier, no livro *Pegadas: em busca dos fósseis futuros*, e Robert Macfarlane, em *Mundo Subterrâneo: uma viagem pelas profundezas do tempo*, que confrontam a salvação do mundo com os desafios do Antropoceno e a realidade perturbadora dos seus efeitos. Segundo, a inquietude na poesia de Louise Glück, cuja intenção criadora parece salvar-se exactamente pelas circunstâncias que a colocam em perigo: o silêncio, o vazio, a sensação de haver sempre um défice de mundo. A ligar estes dois momentos do ensaio: a imanência, a atenção prestada à multiplicidade da vida.

Palavras-chave: tempo profundo, Antropoceno, silêncio, Louise Glück

Abstract: This essay tries to map the concept of salvation by creating approximations between two apparently disconnected readings. First, the scenarios described by David Farrier and Robert Macfarlane in *Footprints: In Search of Future Fossils* and *Underland: A Deep Time Journey*, respectively, which confront the urgency of saving the world with the challenges of the Anthropocene and the disturbing reality of its effects. Second, the restlessness in Louise Glück's poetry, whose creative intention seems to be saved precisely by the circumstances that put it in danger: silence, emptiness, the feeling of detachment towards the world around. Connecting these two moments in this essay: a reflection on immanence and life's heterogeneity.

Keywords: deep time, Anthropocene, silence, Louise Glück

I.

Se tenho que começar por algum lado, começo por aqui: pelas coisas mais próximas. A proximidade cria de imediato esta ilusão de conforto, vagamente confiante, de que há entre estas coisas – estes livros, os meus sublinhados, pequenas notas à margem, o sítio onde escrevo, uma nesga de pânico – relações à espreita. Um diálogo dissonante entre alguns livros: eis o que dita o ensaio aqui presente. É essa possibilidade que ilumina, intermitentemente, um sentido, ou essa aproximação: qualquer coisa – uma ideia, um lampejo, um verso branco – que não cancele, nem esgote, as formas de vida dentro da vida. Qualquer coisa que, em última instância, recuse o gesso das instâncias últimas, como se o absoluto de cada dia, de cada hora, fosse reduzível ao desespero instantâneo de se estar sempre no fio da navalha, com a corda ao pescoço, na angústia antes do fim. Um instante de júbilo secreto que repossibilite a imanência de ter os pés na terra: a sensação de viver num lugar em comum com outros corpos que vivem. E o desejo de perseverar nessa sensação.

Ter os pés na terra. Se estes dois anos de pandemia contribuíram para reforçar uma ou outra convicção íntima, escolheria o fulgor baço daquela expressão: *ter os pés na terra*. Gosto da sua simplicidade imediata, da sua clareza comunicativa. O apelo à circunstância liminarmente física do corpo, de que os pés figuram como evidência metonímica: somos sempre parte entre partes, um intervalo, uma imagem esquiva. Estamos na terra, tocamos a pele do mundo com a nossa pele. A gravidade impõe-nos este chão, mas é na linguagem que sondamos a leveza. E mais: a consistência da matéria, o seu peso e volume, a sua volúpia instintiva – espécie de glória serena de sermos esta temporalidade sensível, este quase nada que espande na matéria contra o materialismo mais espúrio, que é tanto mais perverso quanto mais progride na sua senda desmaterializadora (o império do transparente, dos não-objects virtuais, da intimidade sem íntimo). E sem esquecer a condição salvífica da opacidade: é *na terra* que pomos os pés, quer dizer, ela não nos engole, não nos desmaterializa. Se tropeçarmos e cairmos, é na terra que caímos, ainda assim. Contra a neblina diluente das indecisões, à revelia do niilismo mais cavo, dos permanentes estados de crise e agonismo – a firmeza promissora da terra, o chão que recusa desertar. E a evidência elementar das coisas, o consolo tutelar da sua presença.

Não me parece lícito obliterar o contexto em que escrevo: pandemia, confinamentos, exaustão total. Não me sobra sequer coragem imaginativa suficientemente robusta para ficcionar um ensaio – um ensaio que verse a salvação do mundo – livre destas ancoragens, imune à descrença e ao desalento, ou capaz de pensar a descrença e o desalento sem que a primeira pessoa se imponha nestas linhas. Ao abeirar-me do que me é mais próximo para procurar um caminho e, sobretudo, para *crer* nesse caminho como algo humanamente fiável, procurei uma resposta preliminar à seguinte questão: se tiver que escolher um par de livros pelo meio das leituras avulsas mais recentes, que livros escolheria? E que correspondências existem entre esses livros e a problemática (da) salvação do mundo?

Então recomeço, e faço-o assim: com *Pegadas: em busca dos fósseis futuros* (2020), de David Farrier, e *Mundo Subterrâneo* (2021), de Robert Macfarlane. Dois livros que comungam de um comprometimento apaixonado com o mundo sensível e uma consciência inapelavelmente ecológica, sabendo de antemão que não há outra casa comum a precisar de ser salva senão esta, este planeta.

2.

Para introduzir o seu universo de expedições e aventuras ao longo das três partes do livro *Mundo Subterrâneo*, o escritor e montanhista britânico Robert Macfarlane recorre a uma definição de “ser humano” proposta por Robert Pogue Harrison, num estudo dedicado a rituais de sepultamento, *The Dominion of the Dead*. Segundo Harrison, “Ser humano significa, acima de tudo, enterrar” (*apud* Macfarlane 2021: 40) – uma imagem poderosamente evocadora do vocábulo latino *humanitas* cuja origem será o termo *humando*, “que significa ‘inumar, inumação’, e que, por sua vez, vem de húmus, ‘terra’ ou ‘solo’” (*ibidem*).

Esta ideia funciona, desde já, como uma possível declinação do que significa *salvar*: neste caso, sepultar os nossos mortos constitui uma forma de os salvar do anonimato absoluto, do esquecimento irreversível a que tudo é votado com a passagem do tempo. Em simultâneo, constitui uma forma de se restituir à terra, à matéria orgânica que calcorreamos em vida, uma parte que é inteiramente sua – e, nessa restituição, o golpe abrupto da morte e o aparente fim da vida passam a inscrever-se, pelo contrário, num ciclo contínuo, num ritmo sucessivo de transformações e passagens, tornando indiscerníveis a vida e a morte.

Livros como *Pegadas*, de David Farrier, e *Mundo Subterrâneo*, de Robert Macfarlane, têm em comum a urgência sensível de problematizar as nossas acções, enquanto sujeitos do Antropoceno, em termos do tempo profundo: um tempo medido em “eras e éones, em vez de minutos e anos”, e registado “pela pedra, pelo gelo, pelas estalactites, pelos sedimentos no leito marinho e pela deriva das placas tectónicas” (*idem*: 25). Estes dois autores procuram sondar a imagem pela qual as gerações futuras nos irão avaliar na qualidade de seus antepassados. A uma escala temporal de índole radiológica, seguindo o rastro subatómico das propriedades materiais humanamente adulteradas ou produzidas desde o alvor da Revolução Industrial, que pensarão de nós esses que, num futuro abissalmente longínquo, serão as gerações herdeiras da Terra? Geólogos, arqueólogos, paleontólogos – e também poetas, artistas e demais pensadores –, debruçados sobre a natureza dos nossos vestígios, respigando as ruínas, as sobras e os detritos de tudo o que hoje, para nós, exhibe a aparência lisa, luminosa e eficiente da funcionalidade consumista: que ilações conseguirão traçar a nosso respeito quando desenterrarem, por exemplo, uma banal garrafa de plástico inumada no fundo do leito oceânico?

Outro ângulo de análise a respeito da “salvação”, entreaberto pela leitura de *Mundo Subterrâneo* e de *Pegadas: enterrar para esquecer*. Ou esconder sob a terra aquilo que não poderá, de todo, ser revelado para se salvar a possibilidade de continuar a haver futuro. Esta inquietação prende-se especificamente com os aterros e instalações subterrâneas que, em distintas partes do globo, têm vindo a ser construídas para selar, com o máximo de durabilidade possível, as substâncias mais nocivas alguma vez libertadas sob o signo do progresso: substâncias como urânio, óxido de triurânio, isótopos de carbono radioactivo, isótopos de plutónio-239. “A semivida do urânio-235”, concretiza Macfarlane, “é 4460 milhões de anos: uma tal cronologia descentra a horometria humana e reduz a primeira pessoa a uma irrelevância” (*idem*: 403). Por isso, a título de exemplo, locais como a Unidade Piloto de Isolamento de Resíduos (WIPP), perto de Carlsbad, nos leitos salinos do Novo México, e Onkalo, o primeiro repositório geológico profundo, a 450 metros abaixo da terra, situado na costa finlandesa de Bótnia, constituem autênticas caixas de Pandora que não poderão de todo ser abertas por conterem a matéria radioactiva proveniente de todas as experiências nucleares, desde a detonação de bombas atómicas aos desastres de Chernobyl e Fukushima Daiichi.

Conclui David Farrier:

Enterrar alguns dos materiais mais perigosos alguma vez engendrados por seres humanos a uma profundidade tão grande é um gesto de esperança. Escondemos resíduos nucleares com tanto cuidado porque não queremos que afetem os nossos descendentes nem tornem a Terra inabitável, mas também o fazemos, suspeito, para proteger as nossas próprias memórias de censura deles. Lugares como Onkalo e a WIPP, grandes buracos nas profundezas da Terra cheios de subprodutos radioativos de longa duração, contêm mais do que o resíduo das nossas aventuras atómicas. Também estamos enterrados aí – ou, pelo menos, uma imagem nossa que gostaríamos que fosse escondida. Enterramos a ideia de sermos uma ameaça sem precedentes para o futuro. (2020: 218-219)

Para poderem reunir o vasto compêndio de informações históricas e científicas e empreender as suas pesquisas, tanto David Farrier como Robert Macfarlane sentiram no corpo a experiência radical do submundo: desceram a patamares muito abaixo do nível do mar, saíram da luz habitual e mergulharam nos esconsores mais tenebrosos de grutas, cavernas e labirintos subterrâneos. Se há um claro poder fascinante nas suas narrativas, tal é devido, sobretudo, a um uso inteligente da própria mecânica que desencadeia as estórias, as fábulas, as lendas ancestrais de que a memória humana se serve, consciente e inconscientemente, para dar testemunho da sua passagem. Deste modo, os autores conferem a um enciclopedismo virtuosístico uma estrutura narrativa, transformando os grandes épicos da literatura universal em instrumentos de análise científica para redescobrir e aprofundar a evidência factual do mundo.

Neste sentido, descendo a pique em diferentes lugares do planeta, David Farrier e Robert Macfarlane devêm ora cronistas intrépidos, ora parentes próximos de Orfeu ou Eneias. Revelam como a descrição analítica das câmaras tumulares de Onkalo interpela, quase por osmose, o imaginário ocidental fundado em mitos e enredos sobre a descida, a catábase, o submundo do Hades, os círculos do Inferno, as águas do Letes e do Estige, interrogando os espectros que passam, escutando conselhos sibilinos acerca dos dias que estão por vir. De Ulisses a Dante, entre Orfeu e Perséfone, passando pela religião e a psicanálise: os imaginários da descida arrastam consigo uma maior aproximação à intimidade da morte, ao que nela há de interdito, de indizível, de misterioso e profundamente traumático. E, por vezes, quanto maior a escuridão, maior a clarividência.

Enterra-se um corpo ou esconde-se um objecto para protegê-lo de forças adversas, para que seja salvo. Para torná-lo, na sua irredutibilidade, uma forma pessoal de segredo, um invólucro mais frágil dentro de um invólucro mais resistente. Partindo desta imagem, David Farrier cita o exemplo de Elizabeth Fisher, uma arqueóloga que, em 1975, teorizou sobre a primeira ferramenta forjada pelos nossos antepassados primevos: em vez de um machado ou uma faca, terão criado um recipiente, qualquer coisa que lhes permitisse transportar, em doses mais generosas, bens essenciais como água, madeira ou presas de caça. A escritora Ursula K. Le Guin aprofundou esta suposição de Fisher num famoso ensaio, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (a que recorre igualmente o autor de *Pegadas*): rentabilizando o tempo, prescindindo de contínuas e morosas deslocções para responder a súbitas emergências (saciar a fome ou a sede, proteger-se do frio, etc.), as proto-comunidades foram paulatinamente criando formas de cultura mais sedentárias, consolidando hábitos, ritos e afectos, inscrevendo o fugaz na substância da memória. Surgia, por isso, um espaço-tempo propício às primeiras ficções, às primeiras reservas de estórias, ao primeiro narrador. Segundo David Farrier, o que nascia era “outro tipo de bolsa, mas para conter sentido” (*idem*: 97).

3.

Conter o sentido traduz-se, de certo modo, em querer salvá-lo. Salva-se o sentido e aqueles que o buscam, que o sondam, que o questionam – ao mesmo tempo que se põe a salvo uma determinada percepção do tempo, um tempo mais lento e compassivo, próprio para as estórias, as intimidades distendidas, o excesso de ser.

Se os relatos de *Pegadas* e *Mundo Subterrâneo* conseguem ser revigorantes num momento socialmente delicado como o que a COVID-19 tende a acentuar; se o júbilo investigativo de Farrier e Macfarlane se empenha a acender uma constelação de certezas num tempo pródigo em incertezas, reanimando o chão ingenuamente inerte que temos sob os pés, – existe, porém, um outro tipo de vigor, não menos insistente, que opera para desestabilizar aquele desejo de conter o sentido. Como se a disposição

côncava de todos os recipientes, em sentido literal ou figurado, não sobrevivesse a uma obscura, mas não menos visível, força de placagem – e a fundura do que é côncavo, do que serve de abrigo, é devastada por um sentido de desproteção absoluta, por um desânimo que tudo aplanha, sem que uma mínima dobra possa resguardar o mais ínfimo grânulo de surpresa.

Regresso, por isso, às coisas próximas. Desta vez, aos livros de Louise Glück (n. 1943), poetisa norte-americana que o Nobel de 2020 me deu a conhecer. Conter o sentido significa, aqui, o confronto renhido com esta ameaça: a incapacidade de deter qualquer sentido, o sofrimento que advém no esforço de intentar nomeá-lo, deixando-o escrito em forma de verso. Não será, de facto, o motivo mais original nem surpreendente: a criação poética contra o nulo, o silente, o vazio, ou a angústia face à página em branco. Não será, pois, um terreno propriamente virgem, nem a poesia de Louise Glück se assumirá como o seu mais proeminente vigilante. Mas a voz de Glück foi uma das minhas descobertas recentes; foram os seus poemas, recentemente vertidos para português, o veículo mediador entre a tradição lírica sobre o silêncio, a morte ou o luto, e a singularidade irreduzível de uma presença humana que se desunha, a cada livro, para dar testemunho de si e do mundo que diz ser o seu:

uma vida inteira não é nada.

Um dia somos um rapaz louro com um dente a menos,
no outro um velho com falta de ar.

Não chega realmente a grande coisa, um
momento, nem isso, na terra.

Não uma frase, mas uma respiração, uma cesura.

(2021a: 17)

e os meus sonhos, se posso falar abertamente,
são menos o desejo de ser recordada

que o desejo de sobreviver,

que é, penso eu, o desejo humano mais profundo.

(2021d: 43)

Como é que essa ameaça paralisante – a ausência de sentido no sentido, a vertigem anemiantes face à vida, a compulsão para desistir – pode ser reparada e convertida num modo benigno de existência, que potencie a criação? Ou como descer ao inferno e, sem nunca de lá sair, encontrar nesse infortúnio um lugar de repouso, perdendo a esperança para ganhar algo maior do que a esperança?

Conter o sentido. Há um conjunto de episódios na vida de Louise Glück que assaltam a razão de ser da sua escrita, ou melhor, que a fragilizam continuamente como suporte de sentido: uma infância tumultuosa, uma relação difícil com os pais, a morte

precoce da sua irmã, a anorexia na adolescência, um casamento falhado, o incêndio que destruiu a sua casa em Vermont... Percorrendo alguns dos seus livros entretanto publicados em Portugal pela Relógio D'Água - *Ararate, Vita Nova, Averno, Uma Vida de Aldeia* - e socorrendo-me dos dois livros de ensaios que Glück dedicou à criação poética e às suas afinidades electivas - *Proofs and Theories* (1994) e *American Originality* (2017) -, percebe-se como aqueles episódios foram decisivos, durante quase sessenta anos de vida literária, para que se fosse destituindo sucessivamente a consciência pessoal de uma *gravitas*, de um peso real sobre o mundo. O *eu* tornou-se terrivelmente volátil, nebulosamente disperso. E quanto mais se estreita a correlação entre esse *eu* e a página escrita, quanto maior a dependência entre os dois extremos da relação, mais se agudiza a percepção, segundo Glück, do que a espera nos intervalos entre poemas: “For poets, speech and fluency seem less an act of courage than a state of grace. The intervals of silence, however, require a stoicism very like courage; of these, no reader is aware” (1999: 27).

É um processo penoso, o da criação poética: luta-se contra o silêncio, procura-se desbastá-lo, arrancar-lhe algumas migalhas. Segundo Glück, quando finalmente consegue alguma coisa, não recebe mais do que o consolo estéril de algumas palavras soltas, uma certa imagem mais insistente, sem saber ao certo a quem pertence a voz que lhe fala: se é um *eu*, um *nós*, uma personagem. Este carácter dramático matiza-se de forma muito clara no seu livro *A Íris Selvagem*, de 1992, ao dar a voz, na primeira pessoa, a trevos, lírios, papoilas e outras flores, cada qual tecendo impressões sobre a fragilidade da vida, o idealismo defraudado, a pequena felicidade da luz (cf. Martins 2021: em linha).

Mas é a essa vocação dramática que Glück parece confiar a segurança de que haverá um poema no final, malgrado as agonias do silêncio. Alguns dos seus poemas contêm vozes rivalizando entre si: fazem-se ajustes de contas entre o corpo e a alma, estendem-se versos que mais não são do que cercos interrogatórios entre presenças e ausências difusas, tornando por vezes indiscerníveis as instâncias de enunciação. “Pergunta-lhe do que se lembra ela”, lê-se no poema “O coração em fogo”, de *Vita Nova*; segue-se de imediato a resposta: “Fomos arrastados para o inferno” - o que, por sua vez, cruza tumultos pessoais (um presumível casamento falhado) com a epígrafe do mesmo poema, o discurso de Francesca da Rimini no *Inferno* de Dante, assassinada pelo marido, por volta de 1285-1286, devido a relações extraconjugais: “... Não há mais tristeza / que ensaiar na desgraça / memórias de alegria...” (2021d: 25).

Galgando o tempo linear da cronologia, misturando num mesmo plano épocas e lugares, ou partindo de um fragmento ou um episódio fortuito, Glück aspira a um contexto mais lato noutras ocorrências poéticas: monta cenários onde personagens entram e saem, por vezes, como se a sua única razão de ser fosse esse rito inconsequente de passagem. Mesmo quando as personagens pertencem a narrativas sobejamente conhecidas - o mito do Génesis, a mitologia grega, a teia de Penélope, o rapto

de Perséfone -, a sua matéria simbólica e espessura arquetípica acabam reduzidas a molduras de que Glück se serve para ilustrar, austera e sobriamente, inquietações e dilemas seus, súbitos golpes de asa, finas irrupções de humor: num dos poemas de *Averno*, “*Nunca estou sozinha, pensa, / transformando o pensamento em prece. / A morte surge então, como a resposta a uma prece*” (2020b: 89).

Das sessões de psicanálise que lhe ocuparam cerca de sete anos da sua juventude, a autora de *Vita Nova* filtra os périplos e a intensidade da auto-análise, o prazer tortuoso da ambivalência, o gosto pela dúvida, entre conteúdos manifestos, lapsos de língua e zonas de sombra. Amiúde, serve-se de uma estranha indistinção entre o sonho e a vigília para urdir poemas inteiros, perturbando o que liga a facticidade da experiência à realidade da memória. Subterraneamente, admite Glück, deve a essas sessões o seu método de escrita (cf. 1999: 12-13); e, sobretudo, o trabalho depurado da expressão, a busca do rigor vocabular, a potência da descontinuidade, o desinteresse pelo decalque biógrafo ou efusivamente confessional. Aprendeu, assim, a cultivar uma distância objectiva em relação a si mesma, às suas próprias palavras e imagens - como se a vida que foi e é a sua, ao tornar-se o centro polarizador da criação estética, se tornasse a vida de outros, outras vidas, de que Glück é o vidro embaciado, ou a distância incarnada.

Apanhas o comboio, desapareces.
Escreves o nome numa janela, desapareces.

Há lugares assim em todo o lado,
lugares em que entras como rapariga
e de que nunca mais regressas.
(2020b: 115)

4.

Coisas próximas. Porquê Glück, afinal, para discorrer sobre a salvação? Por força do seguinte poema: “A janela aberta”, do livro *Noite Virtuosa e Fiel*, publicado originalmente em 2014. Tendo a autora entrado, à data, na casa dos 70 anos, admitiu numa entrevista que a proximidade da morte se fora tornando menos dilacerante e menos inibidora. Mas, pelo contrário, o confronto com o silêncio permaneceu fiel a si mesmo, silêncio que caberia a Glück cinzelar num novo livro, num conjunto de poemas que aspirasse a verdades inesperadas: “It has to seem like an adventure, it has to seem fun, it has to seem like something you’ve never done before. I’m not interested in polishing the monument or whatever you might do” (*apud* Gonzalez 2015: em linha). Novos cenários, outras personagens: desta vez, um velho pintor moribundo que, amiúde, recorda os primeiros desenhos de infância - “apesar de

aquilo que eu via [...] / ser menos uma ilustração factual do mundo / do que uma visão deste a transformar-se / subsequente à passagem pelo vazio de mim” (Glück 2021b: 31) –, ou evoca um súbito desejo de pintar branco sobre branco – “Campos de brancura e vislumbres, lampejos / de azul, o azul do céu ocidental” (*idem*: 105) –, a cor que mais directamente interpela o vazio opressivo da página.

A janela está fechada. De novo silêncio, multiplicado.
[...]

A sensação ausentou-se - vem-me à ideia
que isto daria uma bela lápide.

Mas enganei-me ao sugerir
que isto já aconteceu antes.
Na verdade, a sensação tem-me perseguido;
é o dom da expressão
que tantas vezes me tem falhado.
Falhado, afligido, praticamente toda a minha vida.
(*idem*: 95)

Inspirada pela ficção de Iris Murdoch e, particularmente, pelas parábolas de Kafka, Louise Glück experimenta pela primeira vez escrever poemas em prosa. E foi um desses poemas de *Noite Virtuosa e Fiel* que teve o condão de mitigar, em parte, a minha ambivalência perante a salvação do mundo, desbloqueando-me o impasse perante a escrita, ou moldando esse impasse à luz de uma fortuita alavanca:

A JANELA ABERTA

Um velho escritor ganhara o hábito de escrever a palavra FIM num papel antes de começar as suas histórias, posto o que juntava uma resma de folhas, normalmente fina no Inverno quando a luz do dia era breve, e espessa, por comparação, no Verão quando o seu pensamento se tornava outra vez solto e associativo, expansivo como o pensamento de um jovem. Independentemente da quantidade, colocava essas folhas em branco sobre a última, escondendo-a de tal forma. Só então é que lhe vinha a história, casta e refinada no Inverno, mais livre no Verão. Com este método tornara-se um mestre reconhecido.

Trabalhava de preferência numa divisão sem relógios, confiando na luz para lhe dizer quando terminava o dia. No Verão, gostava da janela aberta. Então como é que, no Verão, o vento de Inverno entrava nessa assoalhada? Pois é, gritou ele ao vento, é isto que me tem faltado, esta determinação e rispidez, esta surpresa - Oh, se o pudesse fazer, seria

um deus! E deitou-se no chão frio do escritório, a ver o vento voltar os papéis, a misturar o escrito e o que estava por escrever, entre eles o fim.

(*idem*: 83)

Uma possibilidade de leitura: para contornar a angústia diante da folha em branco, este velho escritor antevê desde logo a certeza de que a angústia terá fim, consumando-se na criação textual. A escrita nasce-lhe. A importância de trabalhar “numa divisão sem relógios” coloca-o num horizonte temporal e latamente metafísico que não é o da linearidade, assente em começos e fins, ou o da flecha hegeliana que perpassa a História como um progresso cumulativo. Sem cronologia, ultrapassa-se, de algum modo, a angústia onerosa das origens e o negrume estacionário dos desfechos. A sensibilidade é mais próxima de uma vivência circular do tempo (daí as estações do ano, a regeneração sucessiva da Natureza, a plenitude da vida para lá de todas as individualizações psicológicas, animais, etc.). Nada começa, nada termina: está-se sempre *in medias res*, no coração do vendaval, no centro desse redemoinho que dilui o fim entre a resma de folhas. Como se toda a ordem previsível – o ritual de escrita deste escritor – apenas fosse salva pela desordem inesperada daquilo que a põe em risco de se perder.

O que me atraiu neste poema de Glück foi a possibilidade, instintivamente sondada, de o vocábulo ‘fim’ ser intermutável com o vocábulo ‘salvação’. Mas agora que o releio pela enésima vez, mais do que aquele lampejo distorcido, o que sobressai é a aridez conceptual do poema, a pura ausência de surpresa: como o retorno a um lugar-comum. Ou como ter os pés no chão. Surpreendente, de facto, é que tal ausência me tenha arrebatado.

Por sua vez, para se salvar, isto é, para chegar ao fim do seu próprio método de trabalho e testemunhar a existência escrita de uma obra, este velho escritor – que lança ao ar o desejo de ser Deus sabendo que esse desejo é irrealizável – acaba por inverter o *fiat* da criação divina: em vez de um *faça-se* providencial, ele acaba não fazendo nada. Deita-se no chão e assiste ao rodopio do vento, à dança louca do acaso onde se mistura “o escrito e o que estava por escrever, entre eles o fim”. Mais do que uma determinação voluntária, uma questão ética activa, ou um postulado estratégico: a salvação dá-se, acontece na sua gratuidade, sem estarmos à sua espera enquanto recompensa. E percorrendo a poética de Louise Glück parece-me ser essa a disposição do seu modo de estar perante a escrita e o mundo: um certo eu impassível que, perturbado pelo movimento contínuo das formas à sua volta, finge um distanciamento face ao devir, como se nesse fingimento garantisse a sua preservação.

Todo este tempo [eu] tinha a sensação zozna
de flutuar sobre a minha vida. Lá longe,
acontecía essa vida. Mas se estaria

ainda a acontecer era a questão.

(2021b: 73)

É arriscado alegar uma urgência aguda por algum tipo de resgate, ou salvação, nos poemas de Louise Glück. Até porque a natureza elusiva das imagens leva a crer que a sensação de perigo nunca se dá de forma drástica e violenta. Mas parece-me ser esse o ritmo de fundo nesta poesia: interrogar se precisamos mesmo de ser salvos, ou se a consciência alarmante do fim – o clarão inequívoco da catástrofe, a sensação de perda irresolúvel – é fatalmente decisiva para reacender uma certa esperança na própria esperança. Haverá forma de desfazer este elo íntimo, indefectível, entre escatologia e clarividência, entre o fim do mundo e o desejo urgente de só então, sob o risco de se perder tudo, querer que a vida continue depois de amanhã? Dito de outra maneira: é necessário sofrer para criar e, criando, dar sentido às coisas?

Talvez não. Ou talvez goste de corroborar Louise Glück quando, face ao sofrimento, propõe aceitá-lo como uma inevitabilidade circunstancial de se estar no mundo, recusando desse modo tornar-se vítima do que sente: “despair, however damaging, however threatening, however eroding of the physical self, cannot damage what is perceived as being truly essential: the ability to make art” (2018: 185). Talvez o seguinte depoimento, decorrido mais de um ano após ter vencido o Nobel da Literatura, reafirme uma convivência um pouco mais salutar com os velhos demónios de sempre: “Yes, it’s the end of the road. Yes, you’re getting very old. Yes, the world is falling apart. But here we all are, we’re still alive. And a sense of possibility emerges from that fact, from anything – just that stubborn human need to hope” (*apud* Huber 2022: em linha).

Que a esperança seja a última a morrer tornou-se, de dia para dia, num lugar-comum pavorosamente excêntrico. O mesmo se poderia dizer de todas as fórmulas conhecidas para acalmar os ânimos face às enormidades catastróficas das exigências actuais. E, no entanto, “that stubborn human need to hope” é a diferença mínima essencial entre existir e não existir um poema. É o lugar-comum que torna Louise Glück um animal humano tão previsível quanto os seus semelhantes – e, ao mesmo tempo, a pequena voz que surpreende ao interrogar o nome que se dá às coisas, ao torcer os usos comuns da linguagem em busca de uma outra hipótese do real. Em suma: ao escrever poesia. Longe de ser um clarão epifânico, com a força de uma evidência brutal, “that stubborn human need to hope” prova que o facto de existir um poema é, em si mesmo, generosamente salvífico. A sua pura apresentação não explica nada, mas é a explicação vital de que Glück precisa para continuar no mundo e “cumprir uma vocação: / dar testemunho / dos grandes mistérios”, lê-se no poema inicial de *Ararate*. “Para quê cansar-me a discutir, a argumentar?” (2021a: 11). A resposta a idênticas questões reside, pois, na própria evidência do poema – e é com ele, ou a partir dele, que qualquer um de nós, leitores, ou cada uma das vozes que circulam por

estes versos, reaprende a liberdade de se entender consigo mesmo e com o segredo aberto de existir.

[...] E quem acreditava que devíamos ter um propósito
acreditou que era esse o propósito, e quem achava que devíamos permanecer livres
para encontrar a verdade achou que ela se nos revelava.
(2021b: 11)

Penso que por aqui vos deixo. Creio, entretanto,
que não existe um final perfeito.
Na verdade, existem finais infinitos.
Ou talvez, uma vez que se começa,
só existam finais.
(idem: 35)

E todavia para mim era este o novo mundo:
não havia nada, e não devia acontecer nada.
(idem: 103)

Não há nada, e não é suposto acontecer nada - e cá estamos. Acho tão justa e pertinente a voz que diz que nada tem sentido, quanto a voz que vê sentido em tudo. Do niilismo mais atroz ao deslumbramento impante, há um pouco da vida em tudo o que acontece - e um outro tanto de vida que nos escapa e nos excede. Deleuze alegava que a tarefa mais difícil que nos coube em mãos é a de sermos capazes de ainda *crer no mundo*. Acreditar no real, esse nome tão problemático quanto estimulante para toda a ordem e desordem possíveis de indagar. Crer o bastante na imanência da vida, na treva do corpo, na abertura a novos modos de existência. No gozo puramente livre de arriscar uma eventualidade como esta: “Só porque / o passado é mais longo que o futuro / não quer dizer que não haja futuro” (Glück 2021d: 51).

*

Crer no mundo, nas coisas próximas. Os pés no chão. Termino com um pequeno salto aos dois primeiros livros iniciais, *Pegadas* e *Mundo Subterrâneo*. Retomo as novas catábases, as corajosas investidas e os empreendimentos visionários da parte de engenheiros, biólogos, cientistas, espeleólogos, entre muitos outros, que estão responsáveis pelo funcionamento de industriosas estruturas de betão sob a terra, selando resíduos tóxicos, por um lado, armazenando sementes, por outro, na eventualidade de as gerações futuras sobreviverem a um desastre nuclear ou a uma nova era glacial. Estas fulgurantes descidas tanto servem o desígnio de nos religarem à Terra

e aos seus fenómenos, fazendo-nos rever o mundo conhecido pelos olhos em êxtase de dois autores, como subitamente paralisam qualquer reacção expressiva, porquanto a consciência humana vê defraudada a sua suposta soberania face ao restante universo natural. A este nível, a hecatombe em curso acelerada pelas alterações climáticas reforça a intensidade primitiva com que a paisagem nos consegue negar, como outra humilhação narcísica a somar-se ao conhecido diagnóstico de Freud (o modo como a razão humana, ao longo dos séculos, acabou destituída do seu prestígio com as “feridas narcísicas” que lhe foram infligidas pelo heliocentrismo de Copérnico, pela evolução das espécies segundo Darwin e pela própria psicanálise freudiana). Por isso, quanto mais se desce às profundezas desta consciência pânica, enrodilhada nos desafios crescentes do Antropoceno, mais inquietante ressoa a expressão de Ésquilo, em *Agamémnon*, glosada por Macfarlane, ao fim de algumas semanas na Gronelândia, “sobre o gelo que se vai diluindo”, assim: “Tinha um boi antropocénico em cima da minha língua holocénica” (2021: 359).

Silêncio, palavras gastas, a excessividade terrível contra a nossa impotência. E, entretanto, ainda assim, os pés no chão, sobre a terra. A possibilidade em aberto da poesia, a liberdade livre da imaginação. Ou este poema de Louise Glück, do livro *Uma Vida de Aldeia*, que poderia servir de epígrafe ou de mote para muitas das páginas de *Pegadas e Mundo Subterrâneo*:

MINHOCA

Não é triste não ser humano,
nem viver inteiramente dentro da terra é
aviltante ou vazio: é da natureza da mente
defender a sua eminência, tal como é da natureza daqueles
que caminham à superfície temer as profundidades -
a nossa posição determina os nossos sentimentos. Ainda assim,
caminhar sobre alguma coisa não significa prevalecer sobre ela -
é mais o oposto, uma dependência dissimulada
mediante a qual o escravo completa o amo. Do mesmo modo,
a mente menospreza o que não pode controlar
e que por isso irá destruí-la. Não é doloroso regressar
desprovido de linguagem ou de visão: se, como os budistas,
recusamos deixar
inventários do ser, emergimos num espaço
que a mente não pode conceber, sendo totalmente físico, não
metafórico. Qual é a vossa palavra? Infinitude, que significa
aquilo que não se pode medir.
(2021c: 119)

A prosopopeia prende-nos os olhos ao chão. Ergue a vida de uma minhoca à dignidade metafísica de tudo o que existe na Terra. Faz incidir alguma luz sobre os binómios conflitantes que discretamente nos moldam, entre a “superfície” e “as profundidades”, entre o dentro e o fora, entre a clarividência e o medo do desconhecido, abolindo distâncias ontológicas entre o humano e o não-humano - um gesto que é, ou pretende ser, “totalmente físico, não / metafórico”, “desprovido de linguagem ou de visão” (*ibidem*).

A plena imanência: plena e plana. Como se nas malhas deste umbral de terra, seguindo o visco de uma vulgar minhoca, ecoasse a fulgurante aprendizagem de Rilke, n’*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*: aquele célebre “Aprendo a ver” do protagonista, descobrindo como “[t]udo penetra mais fundo em mim e não pára no lugar onde até agora acabava sempre” (Rilke 1983: 30). Esta nova vidência contém em si a hipótese arriscada de, ao vermos o mundo na sua pluralidade exterior, também sermos olhados e atravessados por essa mesma exterioridade difusa, derramando-se sobre a rudeza objectiva do universo familiar um poder extraordinariamente transformativo.

Noutros termos, mais deleuzianos: o devir inumano do humano. Ou essa dobra na visão sensível que, segundo Glück e o seu animal invertebrado, “a mente não pode conceber”. Nem a mente, nem a linguagem. Mas não será essa a razão de fundo para toda e qualquer insistência poética: dar palavras ao que a mente não concebe, ceder às palavras para chegar a outras modalidades do dizível? Reaprender a ver, uma e outra vez, com os olhos que despertam no próprio véu da linguagem - e, nesse movimento, tão fundamente democrático e universal, dar a um eu evanescente a possibilidade de se integrar na grande evanescência de tudo, tornando crises de angústia em momentos de dádiva?

(A interrogação, note-se, não estanca numa qualquer frivolidade decorativa, mero devaneio numa exegese; pois não é exactamente esse o desafio com que hoje somos testados, como espécie, nesta era antropocénica: o de se (re)aprender a ver o mundo, este mundo de fósseis futuros, e constatar aquilo em que o estamos a tornar? (Re)aprender a ver este mundo como o único lugar no universo que sabemos estar ainda disponível para armazenar estes e outros “inventários do ser”?...)

No fim do poema, que não é o fim de tudo, é na palavra “infinidade” que se confia para com ela descermos à mais elementar vulnerabilidade do que somos e, no mesmo movimento, humildemente se ampliar esta consciência à escala total da vida. Uma forma, talvez, de resistência íntima para perseverar: não temer desarvorar a esperança por intuir que há raízes mais profundas. Não temer “amar / o silêncio e o escuro”, como se lê num dos poemas de *A Íris Selvagem* (2020a: 119). Não ter medo de abrir as mãos e deixar que tudo nos fuja por entre os dedos: “O mundo visual, a linguagem, / o rumorejar das folhas à noite, / o cheiro das ervas altas, do fumo da lenha” (2021c: 13) - a poética de Louise Glück condensada numa pequena lista de versos. A consciência, o discurso falível, a paisagem em trânsito, o real fugaz. O que quer que aconteça

é neste corpo que acontece, na plenitude breve pela qual o caos do mundo se torna condição de mundo, de um corpo vivo, de um *eu*. Aprendo a ver, assim, a realidade das mãos e, de novo, o que podem os gestos: “Deixo-os partir” – o mundo, a linguagem, o rumorejar das folhas... –, “depois acendo a vela.” (*ibidem*).

Notas

* Diogo Martins (n. 1986) é doutorado em Teoria da Literatura. Desde 2017, desenvolve o projecto de pós-doutoramento *Ousar corromper: (o)caso retratístico em Rui Nunes*, financiado pela FCT. Com a associação Terceira Pessoa, publicou os livros de ensaio e fotografia *Inside/Outside, Dizer Adeus às Coisas* (com Nuno Leão) e *Na Imprecisa Visão do Vento* (com Susana Paiva). Em 2020, integrou o colectivo transdisciplinar *Rastro, Margem, Clarão*. Escreve com regularidade sobre literatura, poesia e cinema na revista *Vila Nova*.

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

Bibliografia

- Farrier, David (2020), *Pegadas: Em Busca dos Fósseis Futuros*, trad. Raquel Dutra Lopes, Lisboa, Elsinore.
- Glück, Louise (1999), *Proofs and Theories. Essays on Poetry*, Manchester, Carcanet Press [1994].
- (2018), *American Originality. Essays on Poetry*, Nova Iorque, FSG.
- (2020a) *A Íris Selvagem*, ed. bilingue, trad. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Relógio D'Água [1992].
- (2020b), *Averno*, ed. bilingue, trad. Inês Dias, Lisboa, Relógio D'Água [2006].
- (2021a), *Ararate*, ed. bilingue, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio D'Água [1990].

- (2021b), *Noite Virtuosa e Fiel*, ed. bilingue, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio D'Água [2014].
- (2021c), *Uma Vida de Aldeia*, ed. bilingue, trad. Frederico Pedreira, Lisboa, Relógio D'Água [2009].
- (2021d), *Vita Nova*, ed. bilingue, trad. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Relógio D'Água [1999].
- Gonzalez, Elisa (2015), "An interview with Louise Glück", *Washington Square Review*, <www.washingtonsquare.com/louise-gluck> (30/01/2022).
- Huber, Sam (2022), "Lessons from Louise Glück", *The Nation*, <www.thenation.com/article/culture/louise-gluck-qa/?fbclid=IwAR1WWp-YzUhl3xBcyTYKV64FMrWvg3TLlqaWlTraqxoxM08ea78-E_rZuXw> (30/01/2022).
- Macfarlane, Robert (2021), *Mundo Subterrâneo: Uma Viagem pelas Profundezas do Tempo*, trad. Eugénia Antunes, Lisboa, Elsinore.
- Martins, Diogo (2021), "Louise Glück e a vida das plantas", *Vila Nova*, <<https://vilanovaonline.pt/2021/04/21/louise-gluck-e-a-vida-das-plantas/>> (30/01/2022).
- Rilke, Rainer Maria (1983), *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, 3.^a ed., trad. Paulo Quintela, Porto, O Oiro do Dia [1910].