



Materiais para a Salvação do Mundo 3

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS
MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 3
Março de 2022

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA
WWW.ILCML.COM
VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL
E-MAIL: ilc@letras.up.pt
TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

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

ORGANIZADOR DO LIBRETO Nº 30

PEDRO EIRAS

AUTORES

CLÁUDIA COIMBRA, DIOGO MARTINS, LÍGIA BERNARDINO, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Fotografia de Ana Paula Coutinho

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-53476-2-9
DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53476-2-9/lib30>

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

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2022

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



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Índice

7 >> *Nota de Abertura*

Pedro Eiras

9 >> *Vias para experiências comunicantes (Llansol, Benjamin, Fiama)*

Lígia Bernardino

21 >> *Quedas, submundos, inventários do ser*

Diogo Martins

37 >> *“Shutting out beauty” (?): trauma, memória e literatura de guerra*

Cláudia Coimbra

Materiais para a Salvação do Mundo 3

Org. Pedro Eiras

Libretos

Nota de abertura

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

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

Neste volume, Lígia Bernardino parte de um livro de Maria Gabriela Llansol para pensar a barbárie humana e a salvação do mundo através de um diálogo com os animais não-humanos: a “alteridade salvífica” pode estar tão perto – e tão longe – como uma borboleta, ou outros co-habitantes do mundo, com as suas próprias, imprescindíveis, cosmovisões; também em clave ecológica, Diogo Martins questiona o Antropoceno numa larga escala temporal, pensando o tempo de actividade dos materiais radioactivos enterrados, a ameaça da destruição, mas também a urgência de reinventar poeticamente a habitação da Terra, “cumprir uma vocação: / dar testemunho / dos grandes mistérios” (Louise Glück); e Cláudia Coimbra observa a I Guerra Mundial através da literatura inglesa, encontrando a destruição e os fantasmas, o desespero e a esperança da beleza: flores, borboletas, a memória, a poesia, formas da mais extrema fragilidade, mas formas que – entre a loucura humana – ainda insistem em dizer a salvação do mundo.

Pedro Eiras

Vias para experiências comunicantes (Llansol, Benjamin, Fiama)

Lígia Bernardino

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Encontrar a salvação num universo de complexidades implica a busca de entendimentos que superem as fronteiras do humano. Este ensaio aborda a possibilidade de se estabelecerem teias relacionais para a construção da coexistência num planeta de perigos comuns. A observação e a interação com a alteridade apresenta-se como forma de transformação do humano. A borboleta que surge em momentos literários de Maria Gabriela Llansol, Walter Benjamin e Fiama Hasse Pais Brandão acompanha esta reflexão enquanto símbolo de fragilidade e de metamorfose. Surge ainda enquanto elemento instigador de descentramento, quando ter em conta as dinâmicas existentes para além de um poder instalado talvez demasiado humano se torna crucial face à sobrevivência num planeta de diversidades.

Palavras-chave: salvação, pós-humanismo, humano, animal, literatura

Abstract: Finding salvation in a world of complexities implies searching for understandings beyond human boundaries. This essay dwells on the way setting up relational webs can build up coexistence in a planet of common dangers. Observation and interaction with alterity is here presented as a means to human transformation. The butterfly comes about in Maria Gabriela Llansol, Walter Benjamin and Fiama Hasse Pais Brandão's literary moments as a symbol of fragility and metamorphosis. It implies the urge of decentring, when taking into account the dynamics beyond the perhaps all too human established power becomes crucial to the survival in a planet of diversity.

Keywords: salvation, post-humanism, human, animal, literature

Os seres têm um sentimento final de que há um lugar onde
chegarão à sua coincidência.

Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*

I. Resgates observáveis

Em 1525, estima-se que cerca de sete a oito mil camponeses terão morrido numa batalha em Frankenhausen, lutando contra as classes mais poderosas e um regime de servidão próximo do feudalismo. A derrota era certa: mercenários muito bem apetrechados, artilharia pesada e cavalaria tornariam as foices e enxadas dos camponeses em meros utensílios inofensivos. Thomas Müntzer, um reformista a quem é atribuído o papel de líder dos insurgentes, acaba por ser capturado, torturado e morto. Em *A Restante Vida*, de 1983, segundo livro da trilogia *Geografia dos Rebeldes*, Maria Gabriela Llansol descreve deste modo os momentos do descalabro anunciado:

Quando Ana de Peñalosa transmitiu a Nietzsche o parecer de Müntzer (que a defesa mais uma vez parecia impraticável e a derrota, ao cair da tarde, seria provavelmente certa), Nietzsche respondeu: - Vejamos onde nos leva a escrita. - Perante o sorriso de todos os cães da matilha, entre os quais o próprio Nietzsche já se encontrava, os inimigos recuaram cem passos. Suas lanças não tinham igual senão nos braços levantados dos membros da comunidade que perfaziam milhares de garras de lobos, de patas de urso, de asas gigantescas de pássaros, de barbatanas de monstros marinhos. Entre elas, os camponeses circulavam em perfeita segurança e, pouco a pouco, transformaram-se em borboletas enormes que sobrevoavam os dois campos de batalha; revestido desses poderes, Müntzer modificara o sentido da sua apreciação e entregara a Hadewijch, como recordação do passado, a cabeça decapitada. (2001a: 31)

Pensar a salvação partindo deste excerto implica dois pressupostos. O primeiro prende-se à realidade histórica, e nesta destaca-se uma carnificina sangrenta e marcante enquanto retrato de uma época de transição. O segundo diz respeito ao resgate do esquecimento proporcionado pela criação artístico-literária. A monumental pintura circular de traço realista patente no Panorama Museum, em Bad Frankenhausen, da autoria do pintor novecentista Werner Tübke, é um exemplo das artes plásticas; a transformação dos acontecimentos produzida por Maria Gabriela Llansol é bastante mais radical e salvífica: podendo ser vista como um memorial, a representação desta batalha amplia-se à experiência do vivo - humano ou não -, simbolizada pelos camponeses resgatados da morte através da metamorfose em borboletas.

Antes desse momento, a descrição das munições possíveis dos camponeses é também reveladora. Repita-se: “milhares de garras de lobos, de patas de urso, de asas gigantescas de pássaros, de barbatanas de monstros marinhos” (*ibidem*). Através da

convocação de elementos não-humanos, renasce a expectativa de se inverter o sentido da batalha, em suma, de se salvarem os camponeses. A proximidade destes em relação aos restantes animais está coerente com a restante obra llansoliana, frequentemente convocadora de outras formas de vida para além do humano, num processo que concorre para a sua dignificação e para uma des-hierarquização de todas as formas do vivo.

Ora, tendo em conta o posicionamento humano e o reflexo das suas ações na Terra, tal posicionamento manifesta um repúdio à opressão e ao domínio dos poderosos, sejam os senhores que esmagam os camponeses de Frankenhausem ou aqueles que promovem a devastação dos recursos naturais. Como Llansol escreve no texto “O pensamento de algumas paisagens”, as outras espécies são “interlocutores co-existent” (2001b: 114), logo, distanciam-se de meros produtos ao dispor do humano.

Num livro que tem esta batalha como ponto central, e em que Müntzer aparece recorrentemente transportando consigo a cabeça decapitada, o excerto acima revela-se como uma possibilidade de salvação particular: os camponeses redimem-se através da metamorfose, de que a transformação em borboletas é reveladora. Por outro lado, a associação à animalidade permite a extrapolação de que qualquer hipótese de salvação só é viável caso conte com a intervenção do universo não-humano.

Nota-se aqui não só uma inversão do progresso da humanidade tal como ele tem vindo a acontecer desde o advento da Revolução Industrial, como também um descontentamento latente, que se verifica em toda a obra desta escritora, e que problematiza a relação existente entre as esferas humana e não-humana. Heidegger defende que o animal é pobre de mundo, privação que o opõe ao construtor do mundo que é o ser humano. A consequência desta clivagem pode resultar, segundo Elisabeth de Fontenay, numa ausência de empatia entre este e as restantes espécies, inviabilizando pontes intuitivas e uma afeição “qui nous permettrait de nous mettre à la place de l’animal et d’avoir accès à son mode d’être” (2013: 929). Llansol vê no animal, ou, melhor dizendo, no vivo, a possibilidade de uma reversão salvífica. Por isso, não surpreende a empatia sentida por animais e plantas, por oposição a uma humanidade que se apresenta tão frequentemente nas suas obras como rapace, ávida, destruidora.

Estas características são perceptíveis na transformação dos recursos naturais principalmente nos dois últimos séculos, talvez devido a uma mudança da própria perspectiva com que o planeta passou a ser visto. O pintor seiscentista flamengo Jan van Kessel efetuou uma série de estudos sobre insetos na década de 1650. Mais do que a reprodução de seres inanimados, todos os insetos apresentados estão vivos e em coexistência, por mais improvável que esta na realidade pudesse acontecer. Entre os insetos, destacam-se as borboletas, algumas delas de asas bem abertas, como as expostas em qualquer coleção de borboletas. Já Alfred Russel Wallace, naturalista, antropólogo e biólogo britânico oitocentista, que desenvolveu uma teoria evolucionista próxima e concomitante aos estudos de Darwin, recolheu mais de cem

mil exemplares de espécimes de animais e insetos. Entre estes, destacam-se as borboletas, minuciosamente colocadas em gavetas para exposição, como as que se podem ver ainda no Museu de História Natural, em Londres.

Em termos de representação dessas espécies, é notória a diferença entre a representação de van Kessel e a coleção de Wallace, tão próxima, ela mesma, de uma representação artística: se no primeiro o estudo incide sobre o vivo, no segundo regista-se a reificação do inseto, numa clara apropriação humana. O propósito será, nos dois, o conhecimento; a atitude, porém, é diversa. Se van Kessel preserva, Wallace dispõe. Importa aqui menos ajuizar da ética que envolve a observação da vida natural, permitindo a sua vida ou causando a sua morte. Mais relevante é analisar o modo de ver a alteridade eventualmente mais inacessível ou menos comunicável que é o universo não-humano.

Como afirma John Berger num estudo que visa indagar os motivos pelos quais o ser humano olha os animais,

What distinguished man from animals was the human capacity for symbolic thought, the capacity which was inseparable from the development of language in which words were not mere signals, but signifiers of something other than themselves. Yet, the first symbols were animals. What distinguished man from animals was born of their relationship with them. (1980: 18)

Ainda segundo este filósofo, a partilha de espaços e experiências, apesar das morfologias particulares de cada espécie, favoreceu a simbolização do animal por parte do ser humano. Sedentarização e domesticação prolongaram o relacionamento do humano e do não-humano, mas a conversão dos recursos naturais em bens transformáveis e transacionáveis desestabilizou o equilíbrio que persistia até à Revolução Industrial. Berger alerta para a colocação do animal à margem da vivência humana, ao ponto de se referir ao seu grande desaparecimento. Apesar de co-habitantes no planeta, os animais deixaram de ser vistos nas cidades e recolhem-se em abrigos e jardins zoológicos. Lembra ainda as câmaras que fotografam os animais e que cada vez mais permitem observá-los, mesmo para além das capacidades naturais dos seres humanos, concluindo que,

in the accompanying ideology, animals are always the observed. The fact that they can observe us has lost all significance. They are the objects of our ever-extending knowledge. What we know about them is an index of our power, and thus an index of what separates us from them. The more we know, the further away they are. (1980: 27)

A observação do animal é mediatizada pelo instrumento técnico; secundarizado fica o contacto físico com o meio em que as diferentes espécies vivem, logo, a ligação

afetivo-emocional torna-se mais distante. Há assim uma ilação que se impõe: a observação da alteridade radical, como por exemplo da esfera não-humana, não equivale ao estabelecimento de relações empáticas. Frequentemente, ela é correlata de uma apropriação com vista a um usufruto humano, de que a devastação dos recursos naturais é exemplo.

2. Alteridades salvíficas

O contacto com a alteridade radical pode converter-se numa transformação salvífica. Tal aconteceu com Aldo Leopold, um dos primeiros ambientalistas conhecidos. Em 1949, descreve o sentimento doloroso que o acometeu ao observar o olhar de uma loba no momento em que esta morre, após ter sido atingida pelas balas dos caçadores. Um deles era o próprio Leopold, que deixou de caçar para se tornar num defensor da vida selvagem. No texto “Thinking like a mountain”, escreve que “in wildness is the salvation of the world. Perhaps this is the hidden meaning in the howl of the wolf, long known among mountains, but seldom perceived among men” (1949: 2).

Igual sentimento se terá apossado de Walter Benjamin, quando, na infância, caçava borboletas. Não ouvindo o uivo de um lobo, encontrou no contacto com a natureza uma forma de alimentar um sentimento de compaixão e de mitigar instintos bárbaros. Num dos textos de *Infância Berlimense*, descreve o fascínio sentido pela coleção de borboletas de uma casa onde passava as férias de verão. Segundo narra, corria pelos campos com uma rede para caçar este inseto, enfrentando “as conjurações do vento e dos cheiros, da folhagem e do sol, que provavelmente orientavam o voo das borboletas” (2018: 80). Desde logo se percebe a tentativa de interpretação do outro – a borboleta – como o advérbio “provavelmente” leva a entender. As consequências dessa demanda são, contudo, mais fundas. Prosseguindo este texto, Benjamin descreve o conflito sentido no momento da caça:

Começava a impor-se entre nós a velha lei dos caçadores: quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que eu fazia, até que, finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana. Mas quando tudo acabava era penoso fazer o caminho desde o lugar daquela caçada feliz até ao acampamento, onde o éter, o algodão, os alfinetes de cabeça colorida e as pinças apareciam na caixa de herborista. E em que estado ficava o terreno atrás de mim! (2018: 81)

Salienta-se aqui menos a tentação aniquiladora de um caçador do que a vontade de regresso à condição humana, assim como a consciência do desastre que, no caminho, se deixa, com flores e ervas espezinhadas. Afinal, a caça converte-se em jogo onde se confundem as figuras, onde os limites dos corpos se colocam em perigo ao

ponto de se fundirem. O caçador animaliza-se ao passo que a borboleta se personifica, o que é motivo de angústia pelo sentimento de desidentificação, dada a aparente ausência de fronteiras entre espécies. No entanto,

E no meio de tanta destruição, insensibilidade e violência, a borboleta assustada lá continuava, a tremer e apesar disso graciosa, numa dobra da rede. Enquanto fazia este caminho penoso, o caçador era assaltado pelo espírito daquele que está destinado a morrer. Quanto à língua estranha em que aquela borboleta e as flores se tinham entendido diante dos seus olhos, agora também ele tinha aprendido algumas das suas leis. A sua ânsia de matar diminuía na mesma proporção em que a sua confiança aumentara. (*ibidem*)

É no contacto direto com a presa que se consuma o desejo de partilha, a empatia, a vontade de salvar aquela vida. Benjamin menciona a coleção de borboletas, mas nega-se ao relato da morte da borboleta. Mais do que isso, alude ao inacessível: o entendimento entre espécies de que o ser humano se sente excluído, para além de atribuir a este inseto uma dignidade maior, visto sentir nele a presença de um espírito. Contraria assim Descartes que, nas *Meditações Metafísicas* (1641), considera o animal desprovido de alma, mero corpo-máquina obedecendo a estímulos. Por outro lado, Benjamin reconhece propriedades salvíficas na melancolia que sente perante a morte anunciada da borboleta. Compaixão e partilha constituem-se enquanto pontos de partida para entendimentos improváveis, cujas consequências incluem a atenuação da barbárie.

Interessante verificar a subtil mudança de perspetiva: se o texto “Caça às borboletas” é um relato autobiográfico, já nos momentos que se seguem à caça, como se de uma despersonalização se tratasse, o caçador é visto de fora, através de uma narração em terceira pessoa: “A sua ânsia de matar diminuía na mesma proporção em que a sua confiança aumentara” (Benjamin 2018: 81). A experiência partilhada leva assim a um entendimento da alteridade tendente a um apaziguamento salvífico que a escrita deste texto põe em evidência. Contrariamente à ideia heideggeriana de que o animal é pobre de mundo, Benjamin parece sugerir que tanto a borboleta como até as flores onde o inseto poisa têm – talvez façam – o seu próprio mundo. O colapso do antropocentrismo é assim antevisto. Isso não significa, porém, que o ser humano perca a sua dignidade; em causa está a dignificação das outras espécies.

3. Pluralidades da salvação

Desde finais do século XX têm-se vindo a multiplicar estudos sobre a presença da natureza na literatura, numa consciência cada vez mais vincada de que o ser humano está a interferir irreversivelmente no planeta. Face ao medo de que a época geológica do Antropoceno venha a produzir uma devastação ecológica, tem vindo a ganhar consistência um discurso alternativo para a salvação do mundo. Em 1972,

Joseph W. Meeker (que introduziu o conceito de literatura ecológica), baseando-se na diferença clássica entre comédia e tragédia, defendeu a primeira enquanto arte de acomodação e reconciliação: é no modo cômico que se travam as lutas do quotidiano, enquanto a tragédia explora as ações de um herói capaz de enfrentar e ser o excepcional. Estabelecendo uma relação com os ecossistemas, afirma Meeker: “Like comedy, mature ecosystems are cosmopolitan. Whatever life forms may exist seem to have an equal right to existence, and no individual needs, prejudices, or passions give sufficient cause to threaten the welfare of the ecosystem structure as a whole” (1972: 163).

Este autor não possui uma perspectiva idílica da natureza de permanente coexistência pacífica entre espécies: a luta pela sobrevivência é uma constante. No entanto – e nisso o ser humano distancia-se das restantes espécies – nenhuma outra espécie que se conheça pôs em perigo ecossistemas inteiros, já para não dizer o planeta inteiro. Por oposição a esta interferência perigosa, Meeker chama a atenção para o mérito de outras espécies – animais ou plantas –, pioneiras na exploração e luta pela sobrevivência, sem causarem danos assinaláveis nos ecossistemas. Isso transparece também no pensamento de Donna Haraway, quando reforça a ideia de que a natureza não evolui de acordo com um princípio de simplicidade, mas de complexidade, pelo que caberá ao ser humano disponibilizar-se a um interrelacionamento com os animais – Meeker acrescentaria a todas as restantes espécies –, numa atitude de “making each other available” ou de “becoming with” (Haraway 2008: 27). Para esta autora, tal será também uma via para o conhecimento do mundo, bem como para a sobrevivência coletiva.

Ver a salvação pela perspectiva de Meeker ou de Haraway implica a valorização da alteridade que abrange o universo não-humano. Por toda a obra de Maria Gabriela Llansol se percebe idêntico reconhecimento, com a constante convocação de plantas e animais, frequentemente em derivas coletivas na construção de comunidades salvíficas. No caso dos camponeses de Frankenhäusen, a salvação acontece pela metamorfose, que os converte em borboletas: simbolicamente, é na fusão com a alteridade que a salvação se viabiliza. A filósofa Elisabeth de Fontenay refere o silêncio a que os seres humanos votam os restantes animais, recorrentemente relegados para um plano de inferioridade ou vistos apenas enquanto bens de consumo. A obra de Llansol reage a este silêncio, ao convocá-los enquanto companheiros co-habitantes do planeta, como a transformação dos camponeses em borboletas exemplifica. Sendo estas precisamente um símbolo privilegiado da metamorfose, em Llansol, destacam-se pelas propriedades salvíficas. Através delas, os camponeses não só se mantêm vivos, por outras palavras, não só se salvam, como acumulam as experiências do vivo.

Mas na obra llansoliana surge também a tentação de, como Benjamin, perceber por dentro o mundo das restantes espécies. Lê-se em *Amigo e Amiga. Curso de Silêncio* 2004:

Eu sou uma borboleta. Mas queria ter o sabor breve dos sentimentos humanos. É, de toda a evidência, uma cabeça humana que me está a pensar, o que não impede que o que aqui fica escrito seja o sentido da minha alma de borboleta que defronta a criatura humana que me está a ver – essa, que nunca quererá ser caçadora de borboletas,

mas cantora de leitura,
como já é cantora de escrever. (2005: 174)

Através da literatura, a narradora tenta perspetivar o humano a partir da borboleta. Mais do que isso, tem a ambição de sentir pela borboleta, sendo que esta quer saborear o que é sentir-se humano. Este ricochete ou jogo de espelhos prende-se com a ideia permanente na obra llansoliana de des-hierarquização do vivo, mas insinua também a tentativa de se encontrarem vias de comunicação entre espécies, ou formas privilegiadas de conciliação e de co-existência. Afinal, pode ler-se no excerto, para que a comunicação se salve é necessário que a caça se extinga: a borboleta confunde-se com aquela que não a ameaça, numa outra forma salvífica de co-existência que se atinge menos pela razão e mais pelos sentidos.

Fiama Hasse Pais Brandão recorre também aos sentidos para estabelecer uma relação com o não-humano. Num poema inserido na primeira parte de *Cenas Vivas*, a memória da infância materializa-se pelo tato: através deste sentido, a criança procurava, pressentia, amava a proximidade com a realidade não-humana. Em suma, encontrava a sua via de comunicação com o cosmos. O momento especial vivido é salvo pela memória, e transcende a transitoriedade por intermédio dos insetos:

Mas já havia a vida, a morte.
E a eternidade
causada pelo perpétuo movimento
dos insetos. (2017: 617)

São estes que resgatam do esquecimento um momento de intensa conexão entre a perceção do mundo tal como o humano a capta e o próprio mundo maior, casa de todo o vivo, usando termos tão caros a Llansol. Afinal, como já em 1997 Fiama escrevia no “Canto dos insectos”, estes “são um misto de aves, de astros e de átomos” (2017: 555), logo, sintetizam a experiência universal, apesar da sua tão imperceptível presença no quotidiano humano.

A convocação frequente destes seres co-habitantes do cosmos pela poesia de Fiama aponta para a capacidade que a literatura tem de proporcionar uma perspetiva alternativa, cuja consequência poderia ser a salvação de uma experiência diversa da do ser humano, mas que este tem vindo a colocar em risco. Eduardo Prado Coelho afirma que Fiama Hasse Pais Brandão “ensina-nos a ter em conta o insignificante

e a dignificá-lo poeticamente” (2002). Isso acontece pela observação de insetos, de plantas, de batráquios, vias para a penetração no insondável que persiste no universo. Através da observação do não-humano, encontram-se conexões salvíficas, pela oportunidade que dão de se descobrirem novas vias de co-existência. Como se lê no poema “Na noite”, de *Cenas Vivas*, “eu hoje posso comparar os pirilampos difusos / aos novos planetas de mil galáxias novas” (2017: 636). Afinal, o mínimo e o máximo podem confluir para a interpretação do mundo.

E se, em “Canto dos insetos”, Fiama descreve a dança de uma borboleta em fuga de um gato, solidarizando-se com a sua respiração e a sua luta pela sobrevivência, fá-lo sobretudo metonimicamente: a luta não é destes dois seres em particular, mas de todas as pulsões e tensões presentes no cosmos. Quando escreve que “A borboleta oscila entontecida / indignamente prostrada sob garras, / ela que é símbolo visível / da metamorfose galáctica” (2017: 557), ou que borboleta e gato “Ficarão longo tempo nesta luta / fortuita e repentina em pleno cosmos / como entre si combatem os iões” (*ibidem*), esta autora admite uma base comum do vivo, motivo suficiente para que a coexistência seja necessária à salvação.

Constatando a instabilidade da natureza, Jonathan Bate sustenta que “the Chaos theory of the 1990s put disorder back into nature” (2000: 100). A teoria do caos teve como base cálculos matemáticos segundo os quais o bater de asas de uma borboleta na Amazônia poderia causar um tufão no Texas, assim se atestando não só a rede de conexões que determina a nossa existência no planeta, como também a vulnerabilidade coletiva em que o vivo tal como o conhecemos existe. De tal constatação, porém, não tem de resultar necessariamente um sentimento de angústia. Escreve Fiama Hasse Pais Brandão, num poema de *Cenas Vivas*, “Amar o Universo não me traz mágoa” (2017: 622), afirmando a paixão pela areia, pelo mar, mas também o desconforto face ao vento e à sombra, para rematar com a consciência de que “os átomos zumbem / e dançam como os insectos, / ébrios em redor do pólen” (*ibidem*). Há assim um reconhecimento da vida que existe para além do humano, mas que exerce nele uma influência indesmentível, para além da partilha dos elementos e das circunstâncias geológicas.

Em 1988, Jean-François Lyotard escreve, em *O Inumano. Considerações sobre o tempo*, que “o desenvolvimento não tem um fim, mas tem um limite, o da esperança de vida do Sol” (1990: 14), fator que determinará a existência de todo o vivo no planeta Terra. Tendo em conta estas ideias, o pós-humanista Stephen Herbrechter escreve que “Os humanos e a sua humanidade são construtos históricos (...) devendo, por isso, ser integrados em contextos maiores, tais como ecossistemas, técnicas ou evolução” (2020: 87). Implicitamente, nota-se o questionamento de uma existência humana solipsista: o planeta, se não mesmo o cosmos, é sobretudo relacional. Acrescenta ainda que esta é uma postura pós-humanista a partir do momento em que “o humano deixa de ser visto enquanto único herói da história da emancipação e passa

a ser entendido enquanto estádio (improvável, mas importante) dentro da evolução das formas de vida complexas” (*ibidem*).

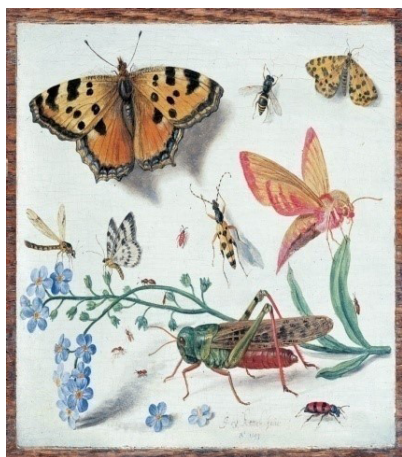
Salvar comporta em si, afinal, a ideia de risco: salva-se porque há perigo. Esta asserção não implica necessariamente o ser individual, visto que o risco pode ser coletivo, plurifacetado, múltiplo, assim como a salvação. O risco pode ser comum aos seres co-habitantes de um planeta à mercê de leis que transcendem a vontade humana. No poema “Astronomia”, de *Cenas Vivas*, Fiama enumera vários elementos que fazem as imagens do mundo e que o sol ilumina, este que tudo um dia arrastará consigo: “Ó Sol, eu só, poeta deste século, sei / que no futuro irás tornar-te nada” (2017: 623-624). Mas enquanto esse momento longínquo não vem, há que salvar este mundo talvez visto ainda de forma demasiada humana.

E talvez a salvação venha de um desvio do olhar, capaz de atentar na diversidade do mundo. Como Fiama escreve em “Um canto mudo”, o diurno melro e o noturno grilo “desfrutam a Terra ao pé de mim, / festivos se estou quieta, / ou se o microcosmos comigo se conforma” (2017: 630). Deste modo, salvar implica olhar para lá do humano. Salvando esse diverso, abrem-se portas também para a salvação humana. O processo é dinâmico, comunicacional, interrelacional. Co-habitantes do mundo, humano e não-humano encontrarão talvez a via da salvação pela partilha equilibrada e equitativa de um cosmos tão aleatório quanto precário, mas cujo entendimento pode ser tão transformador quanto o da metamorfose de uma borboleta.

Notas

* Lígia Bernardino é professora, dedicando-se à investigação literária enquanto membro integrado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Concluiu o doutoramento em Literatura Portuguesa em 2014, com a tese *Limiares do Humano. Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares*. Tem publicado diversos artigos em revistas literárias e livros nacionais e internacionais sobretudo no âmbito da articulação entre a literatura e o pós-humanismo. Em 2020, colaborou na organização do livro *Pós-Humano. Que Futuro?*

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).



Jan van Kessel (1653), óleo sobre cobre



Exemplar da coleção de borboletas de Alfred Russel Wallace (1823-1913), Museu da História Natural, Londres

Bibliografia

- Bate, Jonathan (2000), *Song of the Earth*, Londres, Picador.
- Benjamin, Walter (2018), “Caça às borboletas”, in *Imagens de Pensamento*, Porto, Assírio & Alvim: 80-81.
- Berger, John (2009), “Why look at animals?”, in *Why Look at Animals*, Londres, Penguin [1980]: 12-37.
- Brandão, Fíama Hasse Pais (2017), *Obra Breve. Poesia reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Coelho, Eduardo Prado (2002), “O amor em dois olhares”, *Público*, www.publico.pt/2002/07/27/jornal/o-amor-em-dois-olhares-173174 (19 de novembro de 2021).
- Fontenay, Elisabeth de (2013), *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard [1998].
- Haraway, Donna J. (2008), *When Species Meet*, Minnesota/Londres, University of Minnesota Press.
- Herbrechter, Stefan (2020), “Para um pós-humanismo crítico”, in AA.VV. *Pós-Humano. Que Futuro?*, org. Lígia Bernardino, Marinela Freitas & Ricardo Gil Soeiro, V. N. Famalicão, Húmus [2013]: 79-109.
- Leopold, Aldo (1949), “Thinking like a mountain. Wolves and deforestation”; ed. ut.: www.ecotoneinc.com/wp-content/uploads/2021/01/aldo-leopold-tlam.pdf (20 de novembro de 2021).

- Llansol, Maria Gabriela (2001a), *A Restante Vida*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D'Água [1983].
- (2001b), "O pensamento de algumas imagens", in *A Restante Vida*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D'Água [1983].
- (2005), *Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Lyotard, Jean-François (1988), *L'Inhumain. Causeries sur le temps*; ed. ut.: *O Inumano. Considerações sobre o tempo*, Lisboa, Estampa, 1990.
- Meeker, Joseph W. (1972), "The comic mode", in AA.VV., *The Ecocriticism Reader*, org. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm, Athens, The University of Georgia Press [1996]: 155-169.

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 subatômico 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 histórias, 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 desprotecção absoluta, por um desânimo que tudo aplanar, 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 irredutível 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 anemianta 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 sobrejacentemente 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 périclos 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 biografista 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 individuações 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 catâbases, as corajosas investidas e os empreendimentos visionários da parte de engenheiros, biólogos, cientistas, espeleólogos, entre muitos outros, que estão responsáveis pelo funcionamento de industriais 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 conflituantes 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.washingtonsquarereview.com/louise-gluck> (30/01/2022).
- Huber, Sam (2022), "Lessons from Louise Glück", *The Nation*, <www.thenation.com/article/culture/louise-gluck-qa/?fbclid=IwARlWWp-YzUhl3xBcyTYKV64FMrWvg3TLlqaWlTraqxoxMo8ea78-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].

“Shutting out beauty” (?): trauma, memória e literatura de guerra

Cláudia Coimbra*

Universidade do Porto - CETAPS

Resumo: Pode a salvação do mundo estar na assunção do belo entre ruínas? O que nos resta quando (sobre)vivemos (a) uma guerra? Ousaremos, a partir da experiência do grotesco, recuperar o poder criativo da Arte? Na literatura do pós-Grande Guerra, e na sua correspondência com outras manifestações culturais (como a pintura e/ou o cinema), tais mecanismos de sobrevivência oscilam entre o lamento e a persistência da memória, mas também – sobretudo – entre a elegia e o resgate (inevitável?) de uma harmonia primordial

Palavras-chave: guerra, trauma, salvação, beleza, arte

Abstract: Can saving the world foster the acknowledgment of beauty among ruins? What are we left with when we live through and survive a war? Dare we, in the face of the grotesque, reclaim the creative power of Art? In post-WWI literature, and in its dialogue with other cultural manifestations (painting and/or cinema among them), such survival mechanisms hesitate between mourning and memory, but also – most of all – between elegy and the (inevitable?) retrieval of a prelapsarian harmony.

Keywords: war, trauma, salvation, beauty, art

We laughed, knowing that better men would come,
and greater wars.

Wilfred Owen

I.

Poderá a guerra ser tema pouco adequado perante o repto lançado por esta nova série de Seminários de/para a Salvação do Mundo? Decerto que não. Já se falou e continuar-se-á a falar de fins e recomeços. Ouse-se, pois, falar de guerra, de feridas (de combate e não só) e de espectros (mais ou menos benignos), sem tentar fazer da palavra que nos interessa aqui um vocábulo absoluto, definitivo. Porque já vimos que é nessa impossibilidade que ela habita. Interessará pensar nessa palavra, *salvação*, como sitiada numa terra de ninguém (*no man's land*): zona cinzenta, de fronteira, entre trincheiras inimigas. No contexto da Grande Guerra, podemos apontar a defesa de certas convicções (que sabemos ser, tantas vezes, perigosas) como causa para salvar o mundo, essa enorme e inglória missão. Podemos apontar também a perpetuação desse mundo, ao invés de um acto revolucionário que lhe abale os alicerces, como solução salvífica – algo que os impérios europeus em contenda entre 1914 e 1918, de resto, não lograram. Certo é que o mundo não mais foi o mesmo. E, entretanto, o que dele se salvou? Veremos.

Quando em dezembro de 1915 a jovem Vera Brittain recebe uma carta do noivo, Roland Leighton, depara-se com a seguinte reflexão: “Do I seem very much of a *phantom* in the *void* to you? [...] I must” (cf. Brittain 2004: 216, itálico meu). Nesta frase encontramos já, senão a certeza, um presságio. Leighton, soldado-modelo alimentado, como tantos outros, a elegias pastorais e contaminado pela eficaz máquina de propaganda nacionalista que vigorava em Inglaterra, vai desconstruindo a pouco e pouco a imagem do herói nobre sem medo, sem mácula, sem feridas abertas no tecido de uma sociedade impassível que tende a fixar mitos. Mitos que, tal como velhos hábitos, nunca têm morte fácil ou rápida. Ora, a existir morte fácil e rápida, essa encontra-se – encontra-nos a nós também, hoje, enquanto leitores e espectadores – nos campos da Flandres, em Verdun, Ypres, Passchendaele ou no Somme. E se Roland, neo-romântico incurável, ainda estiver vivo na próxima carta, continuará a julgar-se espectro, feito já de imaterial substância. Terá, no fundo, morrido sem saber, derrotado por uma revelação maior: a de que não haverá beleza ou purificação ou higiene (como pretendiam, entre outros, os Futuristas) no conflito armado. Citando o poeta Isaac Rosenberg, terá visto com olhos de vivo há quanto tempo jaz, sepultado numa ideia de morte antecipada: “They see with living eyes / How long they have been dead”.¹

Diz-nos Raymond Williams em *Modern Tragedy* (1966): “Our heroes often move us closely when they are in fact victims, and are seen as victims. Our emotional commitment, in a majority of cases, is to the man who dies, rather than to the action in

which he dies” (1992: 157). Vera, burguesa educada em Oxford, acorda tarde para esta evidência, este “emotional commitment” turvado por uma absurda lógica belicista. Terá de perder noivo, irmão e melhor amigo para se dar conta daquilo a que os poetas, esmagados pelo horror da guerra mecanizada, chamam futilidade. Diga-se desperdício. Diga-se massacre. Ou simplesmente, vão sacrifício. Nesse sentido, as memórias que escreverá serão uma espécie de *Bildungsroman* representativo de uma geração dilacerada, condenada a duplo esforço para pertencer ao mundo. Ou para que, no que desse esforço sobre, haja ainda algo que a sustente.

Navegando contra a corrente do patriotismo exacerbado da época, Wilfred Owen – a quem pertence a epígrafe deste texto – questiona o famoso dictum horaciano *dulce et decorum est / pro patria mori*, tornando-se um entre tantos – mas o mais certo entre todos – a desfazer a teia da velha mentira (“that old lie”)² sussurrada por governos e monarcas, arautos da ideologia dominante, aos ouvidos de uma juventude em marcha. Quando uma caprichosa bala o atinge mortalmente a uma semana do Armistício, do bolso do seu uniforme espreita um rascunho do prefácio para aquele que seria o seu primeiro livro de poemas. Proclama Owen, com lucidez comovente, que heróis não são o seu tema.

Pode o trauma salvar-nos, se deixar de ser tomado como “unclaimed experience”?³ O exemplo de Vera Brittain leva-nos a achar que sim. Depois de uma tomada de consciência cívica, a futura escritora torna-se, como tantas outras jovens, enfermeira voluntária⁴ na frente ocidental (Fig. 1), colocando-se o mais perto possível do teatro de combate. É a partir dessa experiência, desse confronto com a realidade bélica feito de desconforto, que irá redigir anos mais tarde um pungente testemunho anti-militarista, o seu já mencionado livro de memórias, a que chamará *Testament of Youth* (1933). Mais velha e mais sábia, Vera tornar-se-á uma pacifista de primeira grandeza, com honras na Liga das Nações. E ainda que assombrada pelos seus fantasmas, corrige, nesse percurso, o seu descentramento ontológico, isto é, descobre uma razão para viver, descobre-se viva. Salva-se, *tout court*. Mas salva também uma ideia perene, cristalizada, do Outro. Recusando o oblívio, antecipa aquilo a que, nos anos ’80, o historiador Pierre Nora chamará *lieu de mémoire* – e que, a propósito da cultura material de guerra, Jay Winter explorará brilhantemente em *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (1995).

As circunstâncias oferecidas pelo trabalho quase desumano numa enfermaria demasiado próxima das trincheiras encurtam distâncias entre estereótipos de género; poder-se-á mesmo dizer, confundem-nos. Afinal, é à figura feminina que cabe resgatar a figura masculina do torpor e do sofrimento (acrescentaria mesmo: da loucura); é ao *female gaze* que o corpo masculino atomizado se expõe. Há até quem arrisque dizer que a Grande Guerra traz consigo o apocalipse da masculinidade.⁵ Mas não é por aí que vamos, pelo menos não agora. Falemos antes de corpos sem saída, gaiolas abandonadas por almas que delas se evolveram. Corpos que já nem corpos

são, esvaziados da vitalidade que os caracterizava nos versos de poetas como Rupert Brooke. Atente-se em “1914 I: Peace”:

Now, God be thanked who has matched us with His hour
And caught our Youth, and wakened us from sleeping
With hand made sure, clear eye, and sharpened power,
To turn, *as swimmers into cleanness leaping*,
Glad from a World grown old and cold and weary
(Brooke *apud* Keynes 2014: 5, *itálico meu*)

A imagem apelativa dos jovens, na véspera de um conflito armado sem precedentes, mergulhando como nadadores robustos nas águas estranhamente límpidas de um qualquer desígnio que os salve da dormência, da anestesia de um clima de paz, traz à memória uma pintura de Duncan Grant, figura maior do grupo Bloomsbury (onde, entre outros vultos, pontificaram Virginia Woolf e Vanessa Bell, sua irmã). Nessa obra, datada de 1911 (Fig. 2), vemos um grupo de jovens banhando-se sem preocupações, entregues ao ócio e à comunhão com a natureza. Da dança composta pelas figuras emana uma geometria austera, embora sensual. Celebra-se o corpo masculino, como o corpo do próprio Brooke fora celebrado.⁶ Visto por amigos, amantes e admiradores como um Apolo eduardiano, morrerá ao largo do mar Egeu antes sequer de poder combater pelo seu país.

Opondo-se a este quadro de pendor homoerótico, encontramos, por exemplo, *Not so Quiet: Stepdaughters of War* (1930), obra experimental de Helen Zenna Smith, cuja narradora, condutora de ambulâncias de um hospital de campanha, adverte o leitor para uma presença desconcertante, presença que é já ausência: “the helpless thing there, that trunk without arms and legs, the remnants of a human being, incapable even of pleading to be put out of his misery because his jaw has been half shot away... No, don’t meet his eyes, they are too alive” (Smith 1989: 94). Perante a coisificação do sujeito, será possível reparar a humanidade? E se sim, não será também vítima aquele/a que acode ao pretenso herói, o mesmo que, em vez de salvar, só espera ser salvo?

II

Tal como a medicina se dedica a reparar/reconstruir um rosto desfigurado⁷ (Fig. 3) talvez a literatura e outras artes possam revelar-se paliativos necessários a vidas que ficam viradas do avesso. Cuidarão do soldado que, capaz ainda de tais cogitações melancólicas, e não tendo morrido docemente pela pátria, há-de depois nela viver, ou sobreviver, amargamente. Talvez o que dessas artes resulte se constitua *lieu de mémoire*, repositório de ilusões perdidas (e reencontradas); mas igualmente um lugar que convida ao acolher de uma inegável espectralidade, lugar de exílio e de regresso

em simultâneo. Será essa, de resto, a função primeira do memorial de guerra: evitar, na codificação simbólica de uma memória e de um luto colectivos (os ingleses chamam-lhe *remembrance*) que a má História se repita. Em bom rigor, o memorial pressupõe um simulacro de eternidade, por oposição ao declínio cíclico das gerações. Sugerindo igualmente que o acontecimento histórico que deveríamos esquecer seja lembrado *per sæcula sæculorum*, encerra em si um tremendo paradoxo. E, como se não bastasse, “the impulse to memorialise can ally itself powerfully with the deeply conservative desire to *keep the dead person alive*, or, at least, to keep open the possibility that the dead person can, in some sense, *return to us*” (Minogue 2018: 4, *italico meu*).

Um pouco mais adiante no romance de Smith, a protagonista diz-se perseguida em sonhos por uma procissão de homens em parada, procissão horrenda que encerra a seguinte fatalidade: a do cancelamento ou suspensão – à falta de melhor tradução – da própria beleza: “I fear them, these silent men, for I am afraid they will stay with me all my life, *shutting out beauty till the day I die*” (Smith 1989: 163, *italico meu*). Ao contrário da premissa niilista que perpassa toda a obra vanguardista desta autora, as memórias de Brittain agarram-se ao que ainda pode ser resgatado da lama das trincheiras. Deixada com um punhado de poemas onde Roland, desencantado, lhe fala da fragilidade do amor e da própria existência, são as flores de Plug Street Wood, bosque-cemitério improvisado, que, vertidas em verso, a amparam na queda:

Violets from Plug Street Wood -
Think what they have meant to me -
Life and Hope and Love and You
(And you did not see them grow
Where his mangled body lay,
Hiding horror from the day;
Sweetest, it was better so.)
(Leighton apud Brittain 2004: 135)

São essas flores, indício do Belo (ainda que efêmero),⁸ que representam uma respiração de normalidade, de mundo (re)enquadrado na sua devida moldura. Porque ela, Vera, não as viu despontar, naquele lugar de sangue e vísceras e matéria putrefacta. Nesse sentido, os poemas que a interpelam de além-túmulo são arte que se reinventa enquanto modelo de resistência. Tal como o seu *magnum opus* o fará depois, desafiando a experiência que desafia a representação. Quem diz flores diz outra coisa. Quem diz outra coisa ainda respira. Não é fantasma ou espectro. Na coincidência do humano com a Natureza quase obliterada pela carnificina geral, acolher o mundo natural é já um salvar-se na perda, uma fuga à morte. Em suma, a negação do ser-se esquecido.

Ninguém melhor do que os poetas georgianos soube tirar partido do tropo da paisagem campestre idílica, tropo que há-de reverberar durante décadas no cânone da literatura inglesa até culminar no grande romance-elegia de Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited* (1945), onde a inscrição *Et in Arcadia Ego* encima um capítulo. Ao mesmo tempo, o reverso desse mundo natural, primevo, que líricamente acarinhámos, o negativo que nos é dado ler também em poemas canónicos dos modernistas, parece fundir-se com a visão danificada, tingida de verdade e realismo, do poeta combatente, da enfermeira ou da condutora de ambulâncias, visão que propõe dilemas pelos quais só se pode sentir profunda empatia. Como se milagrosamente nos tivesse chegado às mãos uma missiva que a censura deixou escapar. Como se por milagre o mundo pudesse ter solução, um mundo onde uma civilização fracassada (“a botched civilization”, como sentencia Ezra Pound em “Hugh Selwin Mauberley”) já só tem uma paisagem devastada (a “waste land” de Eliot), a partir da qual é forçoso reerguermos-nos. Haverá beleza na ruína?

Quem diz flores diz outra coisa. Diz borboletas, como aquela que invade o campo num famoso e poético fotograma (Fig. 4) de *All Quiet on the Western Front* (1930), adaptação feita por Lewis Milestone da obra de Eric Maria Remarque (1929), validando a representação pastoral, tão cara ao Romantismo, segundo a qual o corpo morto é uno com a natureza, e, como tal, animado ainda e sempre de um sopro de vida. Pense-se em “Adonais”, que Shelley dedica a John Keats.⁹ Quem diz borboletas diz pássaros, como o que se ouve na única recriação sonora que se conhece dos ruídos da guerra no último minuto antes do cessar-fogo oficial.¹⁰ São segundos assombrosos aqueles em que se escuta o canto de uma ave imediatamente após o silêncio das armas. No entanto, tal como o aparecimento da borboleta junto ao corpo exangue do soldado nos parece implausível enquanto o cheiro, o fumo e a estridência da morte forem dominantes, também nesta recriação o seu chilrear chega demasiado lesto. Porque seria impossível andar por ali perdida, estando as árvores reduzidas de forma inabalável, e muitas vezes irreversível, a meros troncos agonizantes. Chama-se a isso *wishful thinking*. Os pássaros hão-de voltar, mas não tão cedo. Nem, supomos, tão alegres.

III

Regressemos nós, diferentes – apesar de tudo, apesar do mundo – a essa zona híbrida e cinzenta mencionada no início: território agora transmutado em uma *all man's land* onde um *ethos* artístico outro, o da memorialização e já não o do enaltecimento marcial em prol de uma entidade abstracta (a velha Britannia, no caso em análise), poderá vingar. Escrevemos para nos livrarmos de fantasmas ou para os (re) encontrarmos? Julgo que mais a segunda do que a primeira. O mesmo acontecendo no cinema. Basta termos presentes a sequência de *J'Accuse* de Abel Gance (1919) em que os soldados mortos parecem ressuscitar; ou a cena em que o plano dos combatentes

e o das suas campas se justapõem no filme de Milestone (Fig. 5) e (re)vê-las-emos como um necessário aviso à navegação: contra a possibilidade de esquecer. Deste modo, num mundo que tantas vezes ameaça deixar de fazer sentido, a Arte e as artes podem e devem constituir-se como o contraponto da barbárie, mesmo se (ou também porque) nos desconcertam. Perante o absurdo da destruição fútil, ou o precipício da não-significação,¹¹ um poema pode, de alguma forma, devolver vida, respiração, ao que a morte nos tira.

Em contextos de perda e de prolongamento, tantas vezes masoquista, dos efeitos dessa mesma perda, ter voz é tão importante como reconhecer o ferimento. Os autores e as autoras desta época, perante o seu íntimo despertar de consciência, julgaram ver na recusa do silêncio (em muitos casos, silenciamento até) um imperativo de salvação – ou, quando muito, regeneração.¹² Ou porque *viram* demasiado, ou porque *sentiram* demasiado, não importa. O paradigma é outro depois de 1918: depois da experiência da guerra, a literatura para a luta passa a ser literatura de luto, de lamento, de dor partilhada. Mas também de testemunho, de manifesto. E não raras vezes com a nota de esperança que lhe é devida, mesmo que a esta nota subjaza uma estética de neblina que torna essa mesma esperança de difícil alcance: Mary Borden repete em *The Forbidden Zone* (1929) que vê a realidade através de um denso nevoeiro – “I see it all through a mist” (Borden 2008: 101). Uma estética, pois, do desfocado, como se a visão se nos cegasse por momentos com o gás inimigo (lembremos os desenhos perturbadores de Otto Dix em *Kriegsmappe*, de 1924). Uma estética da cicatriz, do imperfeito, do desintegrado, do fragmentado. Como a que nos apresenta o arrebatador filme de 35 mm do cineasta Bill Morrison, *Beyond Zero: 1914-1918* (2015), reunindo imagens de arquivo (*found footage*) em nitrato, imagens manchadas pela deterioração natural dos elementos químicos e da tinta original da película (Fig. 6). Imagens não menos belas por isso, quer na sua encenação de um fim, quer na concepção de um fascínio eivado de fantasmagoria(s). Como o íman que nos atrai para a Colina 60, em Ypres, que a memória fotográfica preserva enquanto *locus* de ferida aberta, feito paisagem lunar (Fig. 7). Esperando que essa beleza gerada pelo horror, pelo caos e pelo trauma que nos assombram possa também salvar o mundo. Ou uma ideia de mundo.

Se o acto de fazer fotografia é participar da mortalidade – como bem nos lembrou na primeira série destes seminários Ana Paula Coutinho, via Susan Sontag¹³ –, talvez a literatura concorra para o seu oposto, para uma qualquer poética de retorno, de ressuscitação.¹⁴ Mesmo que essa literatura reitere, uma e outra vez, quão irremediavelmente mortais somos.



Fig. 1. *Bathing*, Duncan Grant (1911)



Fig. 2. Vera Brittain (Alicia Vikander) em *Testament of Youth*, James Kent (2014)

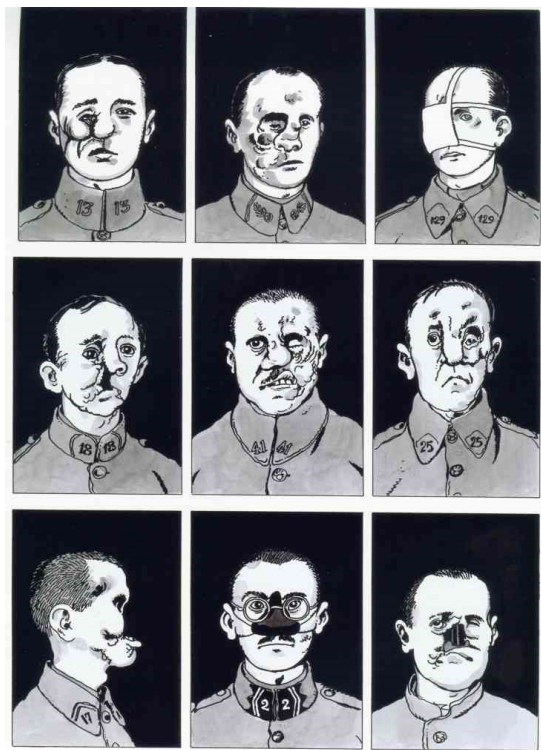


Fig. 3. Representação de *gueules cassées* na novela gráfica *Putain de Guerre! 1914-1918*, de Jacques Tardi e Jean-Pierre Verney (2014)



Fig. 4. *All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone (1930)



Fig. 5. All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone (1930)



Fig. 6. Beyond Zero: 1914-1918, Bill Morrison (2015)



Fig. 7. Hill 60, Ypres Salient, Messines, *The Great War and Modern Memory*, Paul Fussell (1975).

Notas

* Cláudia Coimbra é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante Estudos Portugueses e Ingleses, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tem uma especialização em Clássicos da Literatura e um mestrado em Estudos Anglo-Americanos. Professora, tradutora e guia-intérprete, actualmente frequenta o programa de doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartes e desenvolve o seu projecto de tese, centrado na produção literária feminina durante as guerras napoleónicas e a Grande Guerra, como bolseira FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia. É também colaboradora do centro de investigação CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies). Recentemente publicou artigos nas revistas *Op.Cit* e *Anglo Saxonica*. As suas principais áreas de interesse são o Drama Isabelino, o Romantismo, os Estudos de Género, o Modernismo, os Estudos de Guerra e Memória Literária e Cultural.

¹ “Through these pale cold days” (Rosenberg *apud* Stallworthy 2011: 70, vv 11-12).

² “Dulce et Decorum Est” (Owen *apud* Stallworthy 2011: 85, v. 27.)

³ Veja-se o influente estudo de Cathy Caruth *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, onde se pretende que o objectivo da representação do trauma se traduza em mostrar “not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known” (1996: 6).

⁴ As unidades de Volunteer Aid Detachment haviam sido criadas em 1909 como forma de prevenir uma eventual escassez de enfermeiras em caso de guerra.

⁵ Em *No Man’s Land: The Place of the Woman’s Writing in the Twentieth Century* (1989) lê-se: “As young men became increasingly alienated from their pre-war selves, increasingly immured in the muck and blood of no man’s land, increasingly abandoned by the civilization of which they had ostensibly been heirs, women seemed to become, as if by some uncanny swing of history’s pendulum, ever more powerful” (Gilbert/Gubar 1989: 263).

⁶ História curiosa que encaixa na estética da beleza (ainda) intocada do corpo nu: consta que Brooke, ciente do poder dos seus encantos semi-divinos/divinizados, quando se banhava em lagos e rios perto de Grantchester, fazia questão de sair da água ostentando uma infalível erecção, *pour épater les petites filles* - e mesmo Virginia Woolf. Encontramos uma descrição deliciosa de um desses episódios em *The Perfect Summer: England 1911, Just Before the Storm* (2008): “The powerful scents of wild peppermint and mud rising from the mill pool assailed the bathers as they jumped naked into the water. Rupert had a party trick that depended on cold water and an appreciative audience, visible by the light of the moon, he began with a rather disappointing half-dive [...]. After hitting the water, belly flattened with a splosh, he would rise triumphant from the blackness flaunting an unapologetic and unmistakable erection” (Nicolson 2008: 133).

⁷ Introduzo neste ponto o trabalho excepcional de Jacques Tardi e Jean-Pierre Verney no volume verdadeiramente assombroso que é *Putain de Guerre! 1914-1918*, publicado em 2014, e onde é possível testemunhar o calvário vivido pelos soldados estropiados, ou *gueules-cassées*.

⁸ Aparte: mas não é precisamente Freud, como nos diz Pedro Eiras, que revela que maior beleza e valor terão as coisas e os seres transitórios? (Eiras 2021 :6).

⁹ “The leprous corpse, touched by this spirit tender / Exhales itself in flowers of gentle breath”, in “Adonais” (Shelley 1973: 441); “He lives, he wakes - ‘tis Death is dead, not he” (*idem*: 446); “He is made one with Nature: there is heard / His voice in all her music, from the moan / Of thunder, to the song of night’s sweet bird; / He is a presence to be felt and known / In darkness and in light, from herb and stone” (*ibidem*).

¹⁰ Divulgado pelo Imperial War Museum de Londres, este documento gráfico sonoro pretende reproduzir o momento em que a assinatura do Armistício dita o fim das hostilidades, junto ao rio Moselle, na frente americana, às 11:01 minutos. Está disponível neste link: <https://youtu.be/dTA1oniZtqo>

¹¹ “The precipice of non-meaning in a world that was already ceasing to make sense” (Santanu Das *apud* Minogue 2018: 63).

¹² Curiosamente, ou talvez nem tanto, *Regeneration* é o nome dado pela romancista Pat Barker à sua trilogia sobre a Grande Guerra.

¹³ “All photographs are memento mori” (Sontag 2008: 15). Sublinha Ana Paula Coutinho a dimensão

elegíaca da fotografia, essa “arte crepuscular” cuja produção se constitui lembrete da “finitude de tudo” (Coutinho 2021: 61).

¹⁴ Para uma pertinente exploração desta questão ver Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization*, Cambridge, CUP, 2011.

Bibliofilmografia

- Borden, Mary (2008), *The Forbidden Zone*, Londres, Hesperus Press Limited [1929].
- Brittain, Vera (2004), *Testament of Youth*, Londres, Penguin Books [1933].
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Coutinho, Ana Paula (2021), “O olhar de Medusa e a reparação do mundo: 6 flashes e um álbum aberto”, *Materiais para a Salvação do Mundo I*, Porto, Instituto de Literatura Comparada, www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcld/catalog/view/41/48/164-2.
- Eiras, Pedro (2021), “Falhar melhor: novos apontamentos sobre a palavra salvação”, *Materiais para a Salvação do Mundo I*, Porto, Instituto de Literatura Comparada, www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcld/catalog/view/41/48/164-2.
- Gilbert, Sandra / Susan Gubar (1989), *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Volume 2: Sexchanges, New Haven, Yale University Press.
- Kent, James (2014), *Testament of Youth*, Sony Pictures Classics.
- Keynes, Geoffrey, ed. (2014), *Rupert Brooke: The Poetical Works*, Londres, Faber & Faber [1946].
- Milestone, Lewis (1930), *All Quiet on the Western Front*, Universal Studios.
- Minogue, Sally / Andrew Palmer (2018), *The Remembered Dead: Poetry, Memory and the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nicolson, Juliet (2008), *The Perfect Summer: England 1911, Just Before the Storm*, Londres, Grover Press.
- Shelley, Percy Bysshe (1973), *Selected Poems*, ed. Edmund Blunden, Londres, Collins [1954].
- Smith, Helen Zenna (1989), *Not So Quiet: Stepdaughters of War*, Nova Iorque, The Feminist Press [1930].
- Sontag, Susan (2008), *On Photography*, Londres, Penguin Books [1977].

Stallworthy, Jon / Jane Potter, eds. (2011), *Three Poets of the First World War: Ivor Gurney, Isaac Rosenberg and Wilfred Owen*, Londres, Penguin Books.
Williams, Raymond (1992), *Modern Tragedy*, Londres, Hogarth Press [1966].

Neste volume, Lúgia Bernardino parte de um livro de Maria Gabriela Llansol para pensar a barbárie humana e a salvação do mundo através de um diálogo com os animais não-humanos: a “alteridade salvífica” pode estar tão perto – e tão longe – como uma borboleta, ou outros co-habitantes do mundo, com as suas próprias, imprescindíveis, cosmovisões; também em clave ecológica, Diogo Martins questiona o Antropoceno numa larga escala temporal, pensando o tempo de actividade dos materiais radioactivos enterrados, a ameaça da destruição, mas também a urgência de reinventar poeticamente a habitação da Terra, “cumprir uma vocação: / dar testemunho / dos grandes mistérios” (Louise Glück); e Cláudia Coimbra observa a I Guerra Mundial através da literatura inglesa, encontrando a destruição e os fantasmas, o desespero e a esperança da beleza: flores, borboletas, a memória, a poesia, formas da mais extrema fragilidade, mas formas que – entre a loucura humana – ainda insistem em dizer a salvação do mundo.

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA