



Materiais para a Salvação do Mundo 6

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 6

Março de 2023

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM

VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

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

ORGANIZADOR DO LIBRETO N.º 33

PEDRO EIRAS

AUTORES

ANA ISABEL SANTOS, BRUNA CAROLINA CARVALHO, INÊS SEABRA CARVALHO, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

THE WRECK OF THE ATLANTIC (1873)

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-53476-6-7 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53476-6-7/lib33>

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

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2023

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



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



Materiais para a Salvação do Mundo 6

Org. Pedro Eiras

Libretos

Nota de abertura

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

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

Este volume reúne três textos que pensam, em claves diferentes, uma salvação política do mundo. Ana Isabel Santos relê *A Cidade de Palaquín* (1949), de Carlos Eurico da Costa, alegoria surrealista da Lisboa sufocada pelo Estado Novo, denúncia de um clima de terror generalizado, libertação do imaginário, regresso à infância por uma liberdade recuperada, na senda das propostas de Rimbaud e Breton; Bruna Carolina Carvalho repete uma pergunta de Pasolini – como pode o poeta salvar o mundo? – para interrogar a luta de classes no cinema de Glauber Rocha, nomeadamente em *Terra em Transe* (1967), e compreender a responsabilidade política da criação poética, um combate terreno, menos interessado em salvar o mundo presente do que em criar um mundo novo; e Inês Seabra Carvalho, interrogando a pertinência do conceito de «salvação» e seus pressupostos, mostra como a poesia de Manuel Gusmão se define por uma injunção à alegria, ou seja, a um acto político de luta, resistência, invenção do mundo, aceitação do devir e procura de um sentido, que está ausente, mas que «não podemos desistir de procurar».

Pedro Eiras

De Lisboa a Palagüin: surrealismo, infância e redenção¹

Ana Isabel Santos*

Universidade do Porto / ILC

Resumo: Em Palagüin, cidade apocalíptica e hermética, a imaginação corre desenfreada e o poeta procura obsessivamente uma infância mítica como libertação daquele universo de caos e violência. Os versos que compõem este poema de Carlos Eurico da Costa oscilam entre o real e o surreal, por meio do diálogo com um subtexto político implícito que remete tanto para a angústia latente dos artistas que integraram o surrealismo português, como para a (im)possibilidade de encontrar a salvação pela poesia.

Palavras-chave: infância-mito, violência, representação, Apocalipse

Abstract: In Palagüin, an apocalyptic and hermetic city, imagination runs wild and the poet obsessively searches for a mythical childhood as a way of liberation from that universe of chaos and violence. The verses that compose this poem by Carlos Eurico da Costa constantly oscillate between the real and the surreal, with an implicit political subtext that refers both to the latent anguish of the artists who were part of the Portuguese Surrealism generation, and to the (im)possibility of finding salvation through poetry.

Keywords: childhood-myth, violence, representation, Apocalypse

La véritable parole parle pour parler. Elle est notre pensée même, communicable mais intraduisible, car elle doit d'exister à sa singularité essentielle, qui en fait également tout le prix.²

Jean-Louis Bédouin

Num texto sobre “André Breton e a prática da poesia”, incluído no livro *O Sal Vertido* (1988), Ernesto Sampaio escreve:

O homem tem duas maneiras de se compreender: a partir do mundo das coisas, com base no que pode fazer; ou a partir do que pode ser, com base em si próprio. Digamos que a primeira maneira é o vector da existência inautêntica e que a segunda é a bússola da autêntica existência. (1988: 27)

Tomemos estas linhas como mote para a leitura d'*A Cidade de Palagüin* que Carlos Eurico da Costa publica em 1949, autor hoje em dia perdido entre nomes mais sonantes da geração surrealista no panorama cultural e académico das últimas décadas. Contra o regime ditatorial que vigorava no contexto português nos anos '40-'50, um momento particularmente castrador para as artes e a sociedade, inscreve-se uma “linhagem surrealista”, nas palavras de Tania Martuscelli (2013), de inigualável originalidade, resistência e irradiação europeia. Projetos de salvação, nem vê-los. Quer olhemos a Palagüin de Carlos Eurico, a Titânia de Cesariny ou a Maya-Gol de Mário-Henrique Leiria, vemos que os surrealistas em diversos momentos criaram universos paralelos, imaginários, utópicos, para representarem uma Lisboa que não podiam criticar diretamente, imbuindo-os de criaturas fantásticas, estradas oblíquas na imaginação, onde tempo e espaço se diluem, dando origem a um *não-lugar* de liberdade, consubstanciação de mitos, amor e morte, onde os conceitos de ordem social e moral surgem totalmente distorcidos. São *espaços em crise* que estabelecem uma relação limítrofe com a loucura e o insólito, que abrem caminho para um projeto de salvação pela arte. Mas que *mundo* é este que precisa de ser salvo? E de que forma as ideias de Breton dialogam direta ou indiretamente com este conceito de *salvação*?

Voltemos à Palagüin apocalíptica. O poeta afirma logo no início:

Palagüin é a cidade que nasce onde principia o Mar de Pedra e acaba à noite. Acaba todas as noites. Para a descoberta do supremo mito e dos signos cabalísticos de Salomão desde há séculos vagueia nas ventosas escarpas do Norte um homem. A todos os instantes-espaço revivifica-se na fórmula einsteiniana, quando uma partícula de esperma é transportada pelo vento e toca a espuma do mar. Não como Vénus, mas por um princípio estritamente biológico, autofecunda-se. (Costa 1979: 13)

Neste poema de Carlos Eurico da Costa cruzam-se o drama, a poesia e a prosa poética e uma narrativa mitológica de natureza fantástica, que, além de recorrer ao humor negro, é perpassada por descrições rabelaisianamente grotescas. Um singular ambiente de horror, próximo do lugar habitado por Maldoror, quase carnavalesco. Este excerto sintetiza o processo de nascimento da cidade, uma espécie de Génesis de Palagüin, mas também do sujeito poético, no momento em que se funde com o próprio meio: “O seu corpo é na cidade de Palagüin”, “eu, simultânea e homogeneamente a cidade de Palagüin” (*idem*: 16). Aqui, a matéria original do sonho implode numa imagética convulsiva e numa escrita frenética que, juntas, combatem o sem-sentido da existência humana em contextos opressores; ao poeta é permitido entoar o desespero vivido por toda uma geração.

A cidade alegórica de Palagüin é o Portugal censório de Salazar transformado em cenário onírico de dor, que leva ao limite a liberdade erótica, lugar sobrenatural habitado por loucos, monstros e espectros, quimeras das mais terríveis espécies – mundo mágico e de infinitas configurações que é, afinal, o da *surrealidade*. Esta identificação pode ser feita pelo leitor apesar da ausência de tempo e da dificuldade em situar-se no espaço, quando os momentos são “instantes-espaço” (*idem*: 13), a vida é um “Instante-Milénio” e os dias são contados através de “garrafas semi-cheias” (*idem*: 14). O poeta assume o papel de criador de mundos, como corrobora Octavio Paz em *El Arco y la Lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*: “a poesia revela este mundo; cria outro” (1992: 13), – é um meio de libertação, que exorciza, transforma e salva.

Como preconizava Breton em 1924, Costa coloca a poesia ao serviço de uma revolução, abrindo-a ao infinito potencial de uma expressão de *mundo*. Reflete momentos de transição e de crise, que problematiza, concebendo um universo caótico, desordenado, fragmentado, em perpétua mutação, contra o qual combate, mas que incorpora em si mesmo para combater. O poeta é o *mag*, criador de mundos, que grita pela salvação possível num mundo de injustiça, caos, corrupção e imoralidade. Palagüin é apresentada ao leitor por meio da visão do poeta, nasce de uma potente imaginação criadora e da anamnese, como se o poeta estivesse a relatar uma lembrança ou rememorações de um sonho, estimulado pelo desejo. Por aqui vemos que o surrealismo leva-nos a construir um real suprassensível e a habitá-lo munidos das nossas vontades de seres inconformados. Se o definirmos como uma forma de estar na vida, mas também como um movimento, uma transumância de experiências verbo-pictóricas, uma filosofia ou mesmo uma ideologia, um projeto de determinações éticas e estéticas, uma estética de implicações éticas (cf. Simões 2008: 135) – enfim, as possibilidades multiplicam-se –, então é também uma forma de salvação, de transformar o mundo salvando o ser humano através de uma “poetização da vida” (*ibidem*). O poema *A Cidade de Palagüin* pode ser lido como uma hipérbole caricatural, onde a palavra de ordem é a destruição dos resquícios da lógica, do racionalismo, do bom

gosto e da moral burguesas, como condição necessária para alcançar um novo mundo, salvando-o ontologicamente pela palavra.

O sujeito que habita Palagüin procura, há séculos, a criança-mito da epígrafe: “Dans les abîmes de l'être inconnu / je te vois mon amour / mon enfant perdu dans la mer...” (1979: 13).³ Trata-se de uma construção ficcional da infância, não enquanto regresso ao idílico mundo infantil, mas onde a memória é o meio de salvação do “eu”, o mecanismo revelador do cenário de censura moral e artística da época. Uma procura, de resto, intrínseca ao ser humano, e onde a poesia se apresenta como a saída possível para sobreviver em contextos históricos adversos, de grande fragilidade e precariedade. Não só retornamos a esta ideia de infância como único momento de inocência, mas ela permite-nos regressar orficamente às origens da linguagem poética, reinventando os seus poderes e salvando o homem de uma vida de opressão.

Assim, o *nonsense* do texto de Costa enviesa por dois caminhos: por um lado, é fruto de uma inconformada e agónica denúncia da precariedade humana; por outro, como visionavam os surrealistas, é uma forma de destruição do real castrador que encaminha para uma posterior construção de uma nova e abarcante perceção do mundo, onde o homem viverá livre das amarras da racionalidade, porque só a poesia o salvará. Vemos que para os surrealistas a infância tem uma missão salvífica, necessária ao desenvolvimento da Humanidade, que não se prende somente com uma leitura estritamente teológica. Num contexto de guerra geopolítica, pode um poema conduzir-nos a uma reinvenção da inocência? Será ela possível dentro de sistema político, social e culturalmente castrador? Ao existir desligada do tempo, a criança-mito de Palagüin existe ao mesmo tempo dentro de um universo que expande o real e permite alçar o transe.

A interseção entre poesia, infância e um projeto de salvação pela arte é entendida neste poema enquanto lugar de experiência – seja experiência de criação contemporânea ou experiência de mundo. A criança que vive escondida em Palagüin permite não só problematizar a linguagem e a própria condição do humano, já que não se resume a um estado fixo, mas simboliza mais um dos corpos mutantes que habitam a cidade e fazem o sujeito poético agarrar-se a um estado passado de inocência, interrogando-se sobre aquilo que vê e aquilo que deseja, aquilo que se lhe esvai instantaneamente das mãos. Breton diz nos *Manifestos*:

O espírito que mergulha no Surrealismo revive com exaltação a melhor parte da sua infância. (...) É talvez a infância que mais aproxima da “verdadeira vida”; a infância, para além da qual o homem não dispõe, além do seu salvo-conduto, de mais do que algumas entradas de favor; a infância, onde todavia tudo concorria para a posse eficaz, e sem eventualidades, de si mesmo. (...) É como se corrêsemos ainda para a nossa salvação ou para a nossa perdição. Revivemos na sombra um precioso terror. (2015: 52)

Esta herança, deixada pelo surrealismo, pelo dadaísmo e pelo futurismo, recupera de maneiras diferentes resquícios de uma sensibilidade intrínseca à própria infância, seja a recriação de valores ou o fim da coação pela lógica, para alcançar estes lugares sem-sentido – as “paisagens perigosas” (*ibidem*) – habitados por fantasmas e monstros, construídos pelo medo e pela memória. Através da procura desta criança, o sujeito de Palagüin procura também uma identidade perdida que levou consigo a inocência de uma vida de luz, pureza e equilíbrio, pois só assim conseguirá a redenção daquele lugar de ruína. Contudo, fracassa, já que

em todas as noites nas sebes das linhas férreas um comboio trucidá-me no momento em que te consigo nos meus braços e te encontro por todos os lados (...) olho a rua deserta, grito e lanças-te de cem metros para os meus braços, durante a queda o teu corpo torna-se amorfo, em poalha de neve chegas a meus pés. (1979: 17)

Trata-se, portanto, de uma infância mítica, procurada num universo apocalíptico, estranho e hermético, descrito por Carlos Filipe Moisés como dotado de “comovente beleza” (1981: 74). Nele, as próprias crianças são devoradas por monstros e as virgens oferecem, nuas, os seus corpos aos homens, numa encenação quase ritualística. Em todas as ruas há um bordel e as prostitutas frequentam casas de chá, as prisões não têm portas, os cidadãos bebem água dos esgotos, os bombeiros combatem fogos com gasolina. O absurdo e a estranheza que estas descrições suscitam estão intrinsecamente ligados a uma *estética do sonho*, em que se amplia o real para tocar no surreal: apesar das imagens de grande violência, não se trata de um poema destrutivo nem niílista, mas capaz de mostrar que o mundo cria a sua própria narrativa disfórica paralela. Uma narrativa que não se corrige, não se abandona, mas que não leva a nenhuma conclusão: o poema termina em suspenso, é desprovido de resolução, o poeta não está interessado no seu desenlace.

Ainda assim, e apesar de viver condenado a este inferno na Terra, o sujeito poético é um ser de luz que contrasta com as sombras que o rodeiam. No momento em surge, ao som das “trombetas de caça” (1979: 14), os monstros recolhem aos seus poissos: fica “de um lado a Luz, do outro a Sombra” (*idem*: 15). O homem vagueia, ora acompanhado por “uma multidão de esqueletos de insetos”, ora rodeado pelo seu “séquito de loucos”, o que desde logo faz dele uma espécie de autoridade – tudo e todos o servem. Para além de monstros, germes, traidores, criminosos, Palagüin é povoada de “animais indefinidos, brancos e vorazes” que se transformam “numa massa informe a crescer e a acumular-se” (*idem*: 16), ou seja, nunca acedemos à verdadeira forma das coisas.

Uma leitura comparativa atenta à configuração de Palagüin e às condições de ordem política, socio-cultural e artística da Lisboa da época permite-nos enveredar por duas interpretações que a certa altura convergem: por um lado, existe um *efeito*

espelho que une ambos os espaços pelas semelhanças que partilham; por outro, Palagüin seria o local para onde o poeta foge, a fim de ver concretizados os seus desejos e prazeres mais íntimos: aqui, o poeta tem a mulher que deseja, assume a condição de sobrevivente mas também de ser luminoso que contrasta com a devastação em redor. É ele o ser de luz que surge quando os monstros se recolhem, das suas mãos saem olhos que se transformam em aves – símbolo da procurada liberdade –, e na sua boca nasce a luz em representação de uma linguagem criada para ser ouvida, porque o poeta vive para procurar e entoar a sua voz. A sua missão é apenas uma: nas palavras de Tania Martuscelli, o sujeito lírico procura “conectar-se com a sua pura auto-referencialidade, para encontrar na criança-mito uma linguagem que constitui a sua identidade, a descoberta de um eu verdadeiro, sem influências do seu meio” (2016: 38).

Em Palagüin viajamos entre o real, o transe e o surreal. Apesar de o poeta não adotar um discurso explicitamente militante, a identificação de um subtexto político afirmativo reporta-nos sempre para lugares de diálogo necessários e pertinentes. O poema é um meio para um fim que o poeta não clarifica, é uma outra forma de resistência operacionalizada pela poesia: ficamos sempre numa zona de estagnação que não se resolve, uma espécie de “normalidade”, como se a Palagüin do poeta surrealista estagnasse ela mesma numa normalidade que define o século XX e o próprio Ocidente. Apesar de hermético, trata-se de um espaço heterogêneo e plural na sua composição, que leva a refletir sobre o conceito de heterotopias criado por Michel Foucault (1986: 24): todas as sociedades e culturas criam a seu tempo estes contra-espacos, alternativos, zonas de intervalo, não-existência, que invertem, representam e criticam as adversidades de circunstâncias do mundo real. À semelhança da Creta de Jorge de Sena, espaço onde o poeta pode viver “sem versos e sem vida / sem pátrias e sem espírito / sem nada, nem ninguém”, ou a Pasárgada de Manuel Bandeira, a civilização utópica para onde o sujeito deseja ir a fim de se libertar da infelicidade e da miséria, Palagüin pode ser lida como uma heterotopia imaginária porque cumpre um propósito contestatário, malgrado a falta de evidências explícitas. Estes sujeitos não pertencem a lugar nenhum, não têm pátria, são livres, existem em espaços de crítica do mundo real, que expõem os seus vícios e problemáticas, mas que não são lugares idílicos, habitados por criaturas perfeitas. A partir do axioma⁴ que dá mote ao seu ensaio de 1967, Foucault constata que no século XIX a grande questão literária e filosófica foi o vector *tempo*, e, apesar de reconhecer o contributo no desenvolvimento do estudo da História, o século XX vai procurar contrabalançar essa prevalência com a questão espacial, marcada pela heterogeneidade, que passa a ser analisada tanto por geógrafos como por filósofos – e ainda por poetas.

O surrealismo mostra-nos como os opostos se tocam, como o real é preenchido por dicotomias que se diluem: vida e morte estão interligadas, tal como espaço e tempo, tudo e nada, fim e início, fim e salvação, ser *isto* ao mesmo tempo que se é

aquilo. A *Cidade de Palaquün* é o grito pela liberdade que o ser humano ambiciona, grito de esperança, um exercício catártico transformado em arte poética. Retomando o texto de Octavio Paz:

o ato poético, a poética, o ditado do poeta – independentemente do conteúdo particular desse ditado – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas um alívio da nossa condição. (...) Como a própria existência, como a vida que, mesmo nos seus momentos de maior exaltação, traz dentro de si a imagem da morte, o ditado poético, uma corrente de tempo, é a afirmação simultânea da morte e da vida. (1992: 147-148)

O regresso a um estado primitivo de inocência, estabilidade, governado pela imaginação – o estado da infância – amplifica esta ideia de que entre o nascimento e a morte a poesia abre uma possibilidade de salvação: mais do que isso, a existência humana encerra a possibilidade de transcendermos as nossas limitações, através daquilo que Paz denomina de “reconciliação dos contrários” (*idem*: 155).

Por causa desta interdependência, não podemos falar de salvação do mundo sem invocar o fim. Se há algo que aprendemos com os surrealistas, é que a representação dos objetos no quotidiano herda sempre algo da infância, no caso, uma ingenuidade criativa dada pela imaginação que produz uma visão sobre eles semelhante à que outrora tivemos. Isto implica uma resistência perante elementos normativos da idade adulta, o *cair da máscara* com que enfrentamos o mundo, e o reencontro entre a loucura e a lógica, que seria, para a humanidade, a salvação. Segundo Ernesto Sampaio, a solução passa por “transformar a vida poética numa conduta fundamental”, ou seja, a poesia assume a missão primordial de “mudar a vida” (Rimbaud *apud* Sampaio 1988: 32). Para o poeta e crítico do surrealismo, cabe-nos decidir entre

a aceitação de uma ordem mental cujo sistema de valores conduz à implacável repressão das forças mais puras da imaginação e do desejo, ou a rejeição de tais condições de existência, a recuperação dos movimentos espontâneos da vida, arrancando-a ao pesado mecanismo de preconceitos, proibições, terrores, ideias-feitas, convencionanismos, apenas fundamentados no caráter puramente utilitário da vida social. (*ibidem*)

Esta será a mais elementar fórmula de salvação para o surrealismo, que poderíamos denominar de “operação sacral”, segundo Bataille (2017: 188), ou seja, a luta contra uma tendência para o hábito, já que este cria cidadãos submissos, vicia a sensibilidade e fecha o espírito, fecha sobretudo a conquista da verdadeira liberdade enquanto ato coletivo, revolução social de cariz socio-político e artístico. Contra as leis, os deveres, os sacrifícios da vida em sociedade que rejeitam a libertação e a salvação pela poesia, contra a “consciência que cada indivíduo carrega para se sentir

relativamente vivo, seguramente vivo” (Sampaio 1990: 44), ilusoriamente a salvo. É preciso destruir para libertar, destruir para salvar o homem e o mundo, um projeto de destruição que coloque em causa os alicerces da sociedade, sejam as normas vazias, os valores corrompidos, os números, as ordens, os espaços, sob um falso pretexto de ordem e produtividade. Só um ato tão livre assim – de amor, purificação e salvação – pode pôr em perigo o “armazém de estruturas” e a “ambiência ética” (*idem*: 48) sobre os quais se erguem as sociedades, de forma a salvarmos, também, o sujeito de Palagüin.

Notas

* Ana Isabel Santos é Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a dissertação *“Para ser visto por uma lente”: a imagem de Mário-Henrique Leiria*. É doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na mesma instituição e investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Dedica-se ao estudo dos diálogos interartes no movimento surrealista português, coordenando-o com uma tentativa de revitalizar a obra de poetas portugueses deste período, entre eles Carlos Eurico da Costa, Mário-Henrique Leiria, Henrique Risques Pereira e Isabel Meyrelles.

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

² “A verdadeira palavra fala para falar. É o nosso próprio pensamento, comunicável, mas intraduzível, porque deve a sua existência à sua singularidade essencial, que é também todo o seu valor.”

³ “Nos abismos do ser desconhecido / Vejo-te meu amor / minha criança perdida no mar...”.

⁴ “The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past, with its great preponderance of dead men and the menacing glaciation of the world” (1986: 22).

Bibliografia

- Bataille, Georges (2017), *A Literatura e o Mal*, trad. Manuel de Freitas, Lisboa, Letra Livre [1957].
- Breton, André (2015), *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Letra Livre [1924].
- Costa, Carlos Eurico da (1979), *A Cidade de Palagüin*, Lisboa, &etc [1949].
- Foucault, Michel (1986), “Of other spaces: utopias and heterotopias”, trad. Jay Miskowiec, *Diacritics*, vol. 6, nº 1, pp. 22-27 [1967]. Disponível em: http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/Foucault_of_other_spaces.pdf (consultado a 3/01/2023).
- Martuscelli, Tania (2013), *Mário-Henrique Leiria Inédito: a Linhagem do Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Colibri.
- (2016), “A Cidade de Palagüin, a Pasárgada, ou o verso e o anverso do descontentamento com a realidade”, *Raído*, vol. 10, nº 22, pp. 34-46.
- Moisés, Carlos Felipe (1981), “A Cidade de Palagüin, de Carlos Eurico da Costa”, *Colóquio/Letras*, nº 61, p. 74.
- Paz, Octavio (1992), *El Arco y la Lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Sampaio, Ernesto (1988), *O Sal Vertido*, Lisboa, Hiena.
- (1990), *Luz Central*, Lisboa, Hiena.
- Simões, Maria João (2008), “Luminescentes subversões: o fantástico na narrativa breve surrealista”, in *Forma Breve*, nº 6, pp. 133-148.

“O que devo fazer para salvar o mundo?”: poetas em transe¹

Bruna Carolina Carvalho*

Universidade do Porto / ILC

Resumo: “O que devo fazer para salvar o mundo?”, pergunta o poeta na iminência de uma guerra atômica nos versos de “La navigazione verso Cuba” [“A navegação para Cuba”], do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Em outra chave, é essa também a pergunta que se faz o poeta Paulo Martins, personagem de *Terra em Transe* (1967), filme realizado por Glauber Rocha, durante as disputas políticas e sociais em um país atlântico de Terceiro Mundo. Neste ensaio, essas duas figurações, ambas localizadas entre o poético e o político, entre o mito e a história, são confrontadas para se pensar que mundo é este que se *deseja* salvar, e o que pode uma ideia de transe ou de violência diante do poder e da força.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha, poesia, política, transe

Abstract: “What must I do to save the world?” asks a poet on the verge of an atomic war in the Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini’s poem “La navigazione verso Cuba” [“Sailing to Cuba”]. Otherwise, the poet Paulo Martins, a character from Glauber Rocha’s *Terra em Transe* [Entranced Earth], asks the same question amid political and social disruption in a Third World Atlantic country. This essay puts these two characters in confrontation, considering their crisis between poetry and politics and between history and myth. From there, we will reflect on which world they want to save and what an idea of trance or violence can do before power and strength.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha, poesia, política, transe

Entre os anos de 1960 e 1965, o cineasta e poeta Pier Paolo Pasolini (1922-1975) manteve uma coluna semanal na revista *Vie Nuove*, ligada ao Partido Comunista Italiano, que, naqueles anos, possuía a segunda maior bancada na Câmara de Deputados do país. Intitulada “Diálogos com Pasolini”, a coluna reproduzia perguntas do público enviadas por carta ao poeta, que lhes respondia no espaço da publicação.

Porém, na edição de 8 de novembro de 1962, Pasolini escolhe escrever um poema em vez de dialogar com um de seus leitores. Trata-se, escreve Pasolini, de um poema “factual”, próximo à tradução do cubano em sonho. Reproduzo abaixo as primeiras estrofes de “A navegação para Cuba”:

Em uma manhã deste ano,
azulada na profundidade dos séculos,
o comboio segue para Cuba.

Em uma manhã deste ano,
escuridão nas entranhas dos séculos,
um poeta dorme na sua cama.

O comboio segue para Cuba,
pelos caminhos do sol e das águas,
em um azul misterioso.

O poeta é despertado da escuridão;
“Onde estão o sol e as águas,
onde eu vou pelo Oceano?”

O comboio segue para Cuba
sozinho no meio do oceano
na melancolia do azul.

O poeta se queixa no seu mísero sono:
“O que devo dizer ao Comitê Central,
o que devo fazer para salvar o mundo?”

No azul dos séculos e na escuridão da manhã
misteriosamente ileso no oceano
o comboio segue para Cuba

O poeta luta no seu mísero pesadelo
contra a raiva que o domina

“Querem mesmo morrer? – grita – Morram!”

(Pasolini *apud* Buaes 2009: 179-180)²

A indagação do poeta – “cosa devo fare per salvare il mondo?” [“o que devo fazer para salvar o mundo?”] – pode ser tomada a partir de duas considerações. A primeira é que a salvação do mundo estava, naquele momento, na ordem do dia. Pasolini publica o poema uma semana depois de firmado o acordo que encerrou a chamada Crise dos Mísseis de Cuba, ou Crise de Outubro, quando o mundo chegou muito próximo a uma guerra nuclear entre os Estados Unidos e a União Soviética. O comboio militar soviético encontrava o bloqueio naval estadunidense enquanto se construía um acerto diplomático entre John F. Kennedy e Nikita Khrushchev. A essa mesa de negociações, no entanto, não foram convidados representantes nem de Cuba nem da Turquia, países onde estavam as ogivas nucleares dos seus respectivos aliados, inimigos entre si.

A segunda consideração à pergunta “o que devo fazer para salvar o mundo?” relaciona-se ao *fazer*. Alguns anos mais tarde, em uma outra coluna – “Il Caos” –, para outro jornal – *Tempo* –, Pasolini analisa a seguinte frase escrita por um grupo do movimento estudantil italiano: “Só quem se entrega pragmaticamente a organizar a luta, subordinando todos os outros momentos àquele da organização, está realmente envolvido na revolução” (*apud* Corilow 2016: 70). O cineasta aproxima a frase dos jovens às epístolas paulinas e estabelece uma conexão entre o fazer e o crer, na qual o segundo derivaria do primeiro. Para Pasolini, apesar de o enunciado dos estudantes expressar um desejo de integrar o seu movimento à esfera pragmática e organizativa, no próprio ato de sua fala, o enunciado transcende-se imediatamente em um ato de fé. Então, o autor sugere àqueles estudantes que façam uma reflexão crítica sobre o caráter ascético de suas declarações, não sem assinalar a presença de “um ar rigidamente místico” (*apud* Corilow 2016: 71) às reuniões realizadas na Universidade de Roma pelo movimento Poder Operário. Por fim, Pasolini conclui que o intelectual, tal qual ele mesmo, ao não fazer ou organizar nada, ou seja, ao estar, segundo a compreensão dos estudantes, do lado de fora do processo revolucionário, cumpriria a sua tarefa primordial: a tarefa de falar, função estranha, passível de ser vivida também como traição. O poeta, enraivecido, queixa-se no sono e luta em seu pesadelo; ele não está no comboio militar para Cuba.

A figura do poeta enraivecido que cumpre essa tarefa de falar como traição foi inscrita no cinema pelo realizador Glauber Rocha (1939-1981). Pasolini inclusive menciona o cineasta brasileiro em um conhecido ensaio seu, no qual aproxima o cinema à literatura, considerando Glauber Rocha enquanto autor de um *cinema de poesia*. No filme *Terra em Transe*, de 1967, o protagonista é Paulo Martins (Jardel Filho), um poeta em crise diante das contradições entre a poesia e a ação política; das contradições entre o falar, o fazer e o crer; entre os seus discursos e os seus desejos recalçados. Sua crise pessoal é também a crise de seu país, Eldorado, uma república atlântica,

onde se vive intensa convulsão política e social. A trajetória do protagonista Paulo não se apresenta linearmente, nem está ancorada na ação das personagens, ao gosto do cinema clássico. *Terra em Transe* é um filme constituído por *flashbacks*, retornos, sobreposições, combinados a uma trilha sonora com sonoridades díspares amontoadas, repetitivas, que, não raro, levam o espectador ao atordoamento.

Ao analisar esse filme, Ismail Xavier toma de empréstimo alguns aspectos do conceito de Pasolini da “subjativa indireta livre”, explorado no já citado artigo “O ‘cinema de poesia’”, para desvelar a existência de duas instâncias narrativas em *Terra em Transe*. De acordo com Pasolini, a “subjativa indireta livre”, equivalente, no cinema, ao discurso indireto livre poético, pode-se aproximar ao monólogo interior. Escreve Pasolini:

Ela [a subjativa indireta livre] liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. (1982: 146)

Segundo Xavier, há, portanto, duas vozes, duas visões de mundo no longa-metragem de Glauber Rocha: a primeira, a do protagonista Paulo, cuja consciência e inconsciência se apresentam por meio da voz *off*, da câmera subjativa, e do choque de imagens que contradiz, por muitas vezes, o discurso do personagem. A segunda visão vem de uma instância externa (que, segundo Pasolini, confunde-se com o próprio autor ou realizador; para Xavier, no entanto, tal instância não coincide com o pensamento ou a voz do autor, mas é uma estratégia criada por este) responsável por organizar a narrativa em alguns pontos, e por atuar “por trás da consciência agonizante” do poeta (Xavier 2012: 254).

Paulo Martins é amigo do senador em ascensão Porfírio Diaz (Paulo Autran), defensor de Deus, da Pátria e da propriedade privada. Batizado com o mesmo nome do ditador derrotado pela Revolução Mexicana (1910-1917), Porfírio Diaz aparece pela primeira vez no filme carregando, na mão esquerda, uma bandeira negra, e, na direita, o crucifixo. Outra sequência mostra Diaz na praia, caminhando do mar para a areia, acompanhado de um padre e de um conquistador português (o representante da monarquia europeia é representado por Clóvis Bornay, conhecido carnavalesco brasileiro). Os três dirigem-se a um indígena parado ao pé de uma cruz. Diaz finca a bandeira negra na areia, pega um cálice de vinho com as duas mãos e bebe do seu conteúdo. A cena retorna, alegoricamente, à Primeira Missa do Brasil, celebrada logo após a invasão portuguesa na Bahia, em 1500. Ao longo do filme, Diaz vai acumulando em si alguns elementos que lhe permitem incorporar, simultaneamente, o papel do invasor, do colonizador, do caudilho, do ditador, do aristocrata, do imperialista.



Glauber Rocha, *Terra em Transe*, 1967. Stills de cenas com Paulo Autran

Paulo deseja colocar sua poesia a serviço da política institucional, mas não quer fazê-lo enquanto afilhado de Diaz. Por isso, rompe com o antigo aliado e une-se a Sara (Glaude Rocha), professora e militante de esquerda, no apoio a Filipe Vieira (José Lewgoy), candidato de oposição ao governo da província de Alecrim. Não demora a romper também com Vieira quando percebe que os interesses econômicos dos financiadores da campanha do político não seriam enfrentados em favor das promessas dirigidas ao povo. Aliás, o povo é alvo constante da hostilidade de Paulo, personagem em conflito entre a classe à qual pertence e a classe que julga defender.



Glauber Rocha, *Terra em Transe*, 1967. Still de cena com José Marinho e Jardel Filho

A certa altura, Porfírio Diaz dirige uma pergunta a Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), burguês e proprietário dos meios de comunicação de Eldorado. De certo modo, essa pergunta é dirigida também a Paulo Martins, e, sobretudo ao espectador, pois Diaz, inspirado em Brecht, olha diretamente para a câmera e afirma: “a luta de classes existe. Qual é a sua classe? Vamos, diga!” (Rocha 1985: 316).

Volto ao início do filme. A primeira cena de *Terra em Transe* é um *travelling* aéreo do oceano à terra ao som de um ponto de candomblé referente à orixá feminina Ewa. É como se a música, caracterizada pela repetição cíclica de uma mesma célula percussiva e vocal, anunciasse que todo o filme se desenrolaria sob um estado de transe místico. Esse transe, no entanto, obedece a uma cosmologia diferente da cristã. Conforme explica o antropólogo Roger Bastide em seus estudos sobre o candomblé na Bahia, o transe nessa religião afro-brasileira não se fundamenta em uma ascensão da alma a Deus, mas sim, na descida dos deuses em seus “cavalos” (1972: 75).

Apesar de o transe estruturar toda a narrativa do filme e estar mimetizado nos gestos das personagens, o estado é mencionado verbalmente somente uma vez. Paulo, após ter decretado que “a poesia não tem sentido” e que “as palavras são inúteis”, após ter escolhido a ação política, e após ter flutuado por entre conservadores, burgueses, empresários, camponeses, militantes, estudantes, afirma o transe dos místicos como possibilidade de ver as coisas com mais clareza. E considera a violência como saída possível para o impasse no qual se encontra Eldorado.³

Impactado pela leitura de *Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, e em um contexto de ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), Glauber, em diversas ocasiões, coloca a violência no centro de sua proposta estética na busca de afirmar o oprimido, o subdesenvolvido, o colonizado, contra a dominação do cinema *hollywoodiano* e da montagem clássica. Para ficarmos em um só exemplo, o cineasta escreve em “Estética da fome”, texto de 1965 tornado manifesto do movimento do Cinema Novo,⁴ que “somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. [...] Foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (Rocha 1981: 32).

Tanto Paulo Martins quanto Porfírio Diaz, posicionados em lados opostos da disputa política, reivindicam discursivamente a missão de salvar Eldorado. Vence Diaz, em uma apoteótica cena de coroação, uma das últimas do longa-metragem. De outro modo, a coroação é experimentada por Paulo Martins, não como acontecimento, mas como desejo. E desejo recalcado.



Glauber Rocha, *Terra em Transe*, 1967. Still de cena com Jardel Filho

Xavier analisa uma cena em que Paulo, na instância sonora, exalta verbalmente o seu autossacrifício em nome de valores como a beleza e a justiça. Porém, simultaneamente, as imagens mostram o poeta segurando a coroa pertencente a Díaz. Conforme escreve Ismail Xavier,

a montagem vertical som-imagem desmascara o poeta e torna explícito o estatuto de suas últimas palavras como denegação. A proclamação do sacrifício em nome da Beleza e da Justiça se mostra como imagem invertida que recalca o desejo (não proclamado) de poder. (2012: 285)

Díaz grita na sequência: “Aprenderão, aprenderão. Dominarei essa terra. Botarei essas históricas tradições em ordem pela força. Pelo amor da força. Pela harmonia universal dos infernos e chegaremos a uma civilização” (Rocha 1985: 324).



Glauber Rocha, *Terra em Transe*, 1967. Still de cenas com Paulo Autran

O amor pela força, o desprezo pela fraqueza, assim como o amor pelo poder, surgem em *Terra em Transe* nesse espelhamento Porfúrio/Paulo, que apresenta a ação e o discurso do primeiro revelado como desejo recalcado do segundo. Em muitas cenas, Paulo caracteriza Vieira, os burgueses, a si próprio, e o povo como fracos. Vejamos um exemplo. O poeta conversa com Sara sobre um episódio anterior, quando foi junto à polícia e ao governador Vieira acompanhar a reintegração de posse em uma zona rural da província:

E eu fui lá, bati num pobre camponês, porque ele me ameaçou. Podia ter enfiado a enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde e tão servil! E eu queria provar que ele era covarde e servil... A fraqueza... gente fraca... sempre... gente fraca e com medo. (Rocha 1985: 297)

Quando este mesmo camponês é assassinado, Paulo, atormentado pela culpa, pressiona Vieira a prender o coronel responsável pelo crime, mas o governador se recusa a fazê-lo e responde à agitação popular indignada com mais repressão policial. Em seguida, também com Sara, Paulo repete, sobre Vieira: “Vai repelir os agitadores! Vai repelir os agitadores!”. Um *flash* de imagem rápido, bem notado por Xavier, mostra Paulo vestido com uma capa, caminhando de costas para a câmera em direção a um grupo de camponeses acuado. Novamente, a imagem dá a ver o desejo pela força recalcado.



Glauber Rocha, *Terra em Transe*, 1967. *Still* de cena com Jardel Filho

A escritora e filósofa francesa Simone Weil, anarquista católica que lutou contra o futuro ditador Francisco Franco, da Espanha, dedicou um ensaio à *Ilíada*. Para ela, a verdadeira protagonista deste poema clássico sobre a Guerra de Tróia não são os seus heróis, mas sim a força; a força “manejada pelos homens, a força que submete os homens, a força diante da qual a carne dos homens se contrai” (Weil 1996: 379). Em uma guerra enfrenta-se, o tempo todo, a força em sua modulação mais grosseira. É a força que mata e reifica o homem. Não há glória possível diante desta força íntima da centralidade do poder. A força irmana vencidos e vencedores, todos os homens, na mesma miséria. Escreve Weil:

Com a mesma dureza com que a força esmaga os vencidos, embriaga aquele que a possui, ou julga possuí-la. Ninguém a possui verdadeiramente. Os homens não estão divididos, na *Ilíada*, em vencidos, em escravos, em suplicantes de um lado e, do outro, em vencedores, em chefes; não há um só homem que não seja obrigado em algum momento a curvar-se sob a força. (*idem*: 386)

Em uma dimensão humana, afirma Weil, o forte nunca é absolutamente forte; o fraco nunca é absolutamente fraco. *Terra em Transe* também acompanha e investiga o trânsito dessa força que troca de mãos, que todos creem ou desejam possuir, mas que ninguém possui verdadeiramente. Manoel Ricardo de Lima une a ideia da força

em Weil à reflexão de Pasolini sobre um vazio de poder na Itália que se estenderia ao esvaziamento do sentido de “um povo” – ou de “uns povos”, no caso italiano. Para Lima, Weil lê a *Ilíada* como um texto que “deseja a força contra a exposição da forma. Isto porque entende e imagina que o povo deve expressar-se aos problemas da vida e não escolher coletividades de representações irresponsáveis” (2019: 25)

Em *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Gilles Deleuze caracteriza o cinema moderno como aquele em que o povo não existe, ou não existe ainda. E, segundo o filósofo, o cinema do Terceiro Mundo é o único capaz de anunciar essa ausência, com a intenção de contribuir para inventar um povo em vez de interpelar o povo ausente. Produz-se em *Terra em Transe* um cinema de agitação: não uma agitação decorrente de uma tomada de consciência por parte desse povo-devir, mas uma agitação que “consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político e o político no privado” (Deleuze 2005: 261).

Com base no raciocínio de Deleuze, Ivana Bentes compreende o transe como “transição, passagem, devir e possessão” e também como um “deixar-se atravessar e possuir por um outro” (2016: 103). Neste estado, tem-se, por um lado, uma desestruturação, mas, por outro, a capacidade de restituição de uma crença, que não visa a uma vinculação entre o homem e a transcendência. Seu objeto é, justamente, a reconstrução impossível do vínculo rompido na modernidade entre o homem e o mundo. Escreve Bentes: “Instaurar um plano de imanência, uma imanência radical, do pensamento, do cinema, da vida à sua própria aventura e experimentação. O cinema de Glauber é esse gesto de instauração que cria um mundo” (*ibidem*).

Cria um mundo, não necessariamente salva este que aí está, ou estava.

Para concluir, retorno ao início, a Pasolini, e à revista *Vie Nuove*. Em um outro artigo, também de 1962, ele publica a íntegra do argumento do filme que produzia, o documentário *La Rabbia* [A Raiva], um poema fílmico, estruturado a partir de imagens de arquivo. Nele, Pasolini pergunta: “Cosa è successo nel mondo, dopo la guerra e il dopoguerra?” (Pasolini 2021b: 226) [“O que aconteceu no mundo após a guerra e o pós-guerra?”]. E responde: “A normalidade”. Na normalidade dos tempos de paz, escreve Pasolini, “não se olha ao redor, tudo ao redor se apresenta como ‘normal’. [...] O homem se esquece de refletir, perde o hábito de se julgar” (*ibidem*). Então, os poetas, como Paulo Martins, “modelos da raiva intelectual e da fúria filosófica” (*ibidem*), criam artificialmente um antídoto: o estado de emergência. Diante da paz, da paz das relações internacionais, da paz do ir e vir de ministros, embaixadores e diplomatas com discursos inócuos, o poeta escreve sua insatisfação, porque, apesar da normalidade, ainda persistem o anticomunismo, o colonialismo, a fome, o racismo, o antisemitismo, o desprezo aos desviantes à norma burguesa, o ódio aos poetas. Neste texto, contra a insuportável normalidade no mundo, o cineasta italiano entrevê como possibilidade de salvação sair do mundo em direção ao espaço, seguir a trilha

aberta pelo cosmonauta Iuri Gargarin.

Em *Terra em Transe*, uma saída possível não poderia ser em direção a uma normalidade, pois essa viria calcada na reprodução de mitos, de histórias, que, como pontuou Deleuze, estariam invariavelmente a serviço do colonizador. A saída em *Terra em Transe* é aqui, na terra, por meio da crise, da abertura para um outro, em um gesto desestruturante, capaz de criar, talvez, um mundo.

Notas

* Bruna Carolina Carvalho é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com Bolsa de Investigação para Doutoramento da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2022.13315.BD) e mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com dissertação acerca da obra do cineasta brasileiro Glauber Rocha. Licenciou-se em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (São Paulo) e estuda Letras na Unirio. É autora do livro *Glauber Rocha, Leitor do Brasil* (Lumme Editora, 2021) e tem artigos, poemas e ensaios publicados em diversas revistas e coletâneas. (Ciência Vitae ID: 5414-8201-72E4)

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

² Reproduzo as estrofes de “La navigazione verso Cuba”:

In un mattino di quest'anno,
azzurro nella profondità dei secoli,
il convoglio va verso Cuba.

In un mattino di quest'anno,
buio nelle viscere dei secoli,
un poeta dorme nel suo lettuccio.

Il convoglio va verso Cuba,
lungo le strade del sole e delle acque,
in un misterioso azzurro.

Il poeta è risvegliato dal buio:
“Dove sono il sole e le acque,

dove vado io per l'Oceano?"

Il convoglio va verso Cuba
solo in mezzo all'oceano
nella malinconia dell'azzurro.

Il poeta si grida nel suo povero sonno:
"Cosa devo dire al Comitato Centrale,
cosa devo fare per salvare il mondo?"

Nell'azzurro dei secoli e nel buio del mattino
misteriosamente sano nell'oceano
il convoglio va verso Cuba.

Il poeta lotta nel suo povero incubo
contro la rabbia che lo invade:
"Volete proprio crepare? - urla. - Crepate!
(Pasolini 2021a: 237)

³ Na única menção verbal direta ao transe de todo o longa-metragem, Paulo afirma a Sara: "O transe dos místicos... Olhe bem nossos olhos, a nossa pele... Se começarmos a ver as coisas claras, somente a violência das mãos..." (Rocha 1985: 314).

⁴ Em 1965, o Cinema Novo despontava no contexto mundial, especialmente com o sucesso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e sua indicação à Palma de Ouro no Festival de Cannes. Por isso, o movimento é objeto de uma retrospectiva no congresso Terzo Mondo e Comunità Mondiale, ocorrido em Gênova, na Itália. Além da retrospectiva, foram realizados outros eventos; entre eles, uma mesa de debates integrada pelos cineastas brasileiros Cacá Diegues, David Neves, Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni, o cubano Julio Garcia e o argentino Fernando Birri. Nela, Glauber lê "Estética da fome", tese tornada documento básico para se entender o Cinema Novo e seu programa formal. Para se realizar um filme compromissado com a verdade, objetivo central do movimento, seria preciso esquecer, segundo Glauber, a perspectiva formal dos filmes comerciais, sobretudo estadunidenses, e produzir uma estética outra, própria, em que a falta de estrutura não fosse entrave, mas sim elemento original. Escreve: "A fome latina não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (...). Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente" (Rocha 1981: 30-31).

Bibliografia

- Bastide, Roger (2003), “Le ‘château intérieur’ de l’homme noir”, in *Le Rêve, la Transe et la Folie*, Paris, Éditions du Seuil: 72-78 [1972].
- Bentes, Ivana (2013), “Derivas desterritorializantes: rural, urbano, global”, in *Imaginação da Terra: Memória e Utopia no Cinema Brasileiro*, org. Heloisa Maria Murgel Starling e Augusto Carvalho Borges, Belo Horizonte, Editora UFMG: 94-132.
- Buaes, Aline (2009), *Protegido pelas Contradições - Coletânea de crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1961 a 1965)*, São Paulo, Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado).
- (2012), “A raiva de Pasolini - uma tradução comentada”, *Magma*, nº 10, São Paulo: 122-135.
- Corilow, Priscila Malfatti Vieira (2016), “Pier Paolo Pasolini lê Elsa Morante: uma conversa sobre a salvação do mundo pelos Ragazzini”, *Itinerários*, Araraquara (SP), nº 43: 59-76.
- Deleuze, Gilles (2005), *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense [1985].
- Lima, Manoel Ricardo de (2019), “Pasolini continua respirando”, in Manoel Ricardo de Lima & Pessoa Davi (orgs.), *Pasolini: Retratações*, Rio de Janeiro, 7 Letras: 21-34.
- Pasolini, Pier Paolo (1982), “O ‘cinema de poesia’”, in *Empirismo Hereje*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim: 137-152 [1965].
- (2015), “Parlare è il compito dell’intellettuale”, in *Il Caos*, Milano, Garzanti: 207-209 [1969].
- (201a), “La navigazione verso Cuba”, in *La Belle Bandiere*, Milano, Garzanti: 237-238 [1962].
- (201b), “La rabbia”, in *La Belle Bandiere*, Milano, Garzanti: 226-228 [1962].
- Rocha, Glauber (1981), “Estética da fome”, in *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme: 28-33 [1971].
- (1985), “Terra em Transe” in *Roteiros do Terceiro Mundo*, Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme: 285-324.
- Weil, Simone (1996), “A Ilíada ou o poema da força”, in *A Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão*, trad. Alfredo Bosi, Rio de Janeiro, Paz e Terra: 379-407 [1941].
- Xavier, Ismail (2012), *Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Cosac & Naify [1993].

...aquilo que nós conseguirmos fazer dele –

Apontamentos sobre a possibilidade de transformar o mundo na poesia de Manuel Gusmão¹

Inês Seabra Carvalho*

Universidade do Porto / ILC

Resumo: Como é possível preservar “a alegria, contra todas as evidências em contrário”? Tomando como ponto de partida a obra do poeta Manuel Gusmão, a hipótese que aqui se explora é a de que nesta obra a afirmação radical da alegria, da esperança e da promessa resulta de um modo de compreender o mundo como processo em devir; um processo ininterrupto de tensão entre diferentes possibilidades ou possíveis.

Palavras-chave: Manuel Gusmão, alegria, contradição, história

Abstract: How is it possible to preserve something like “joy against all evidences to the contrary”? The hypothesis explored here is that, in Manuel Gusmão’s poetics, the defense of joy and hope is based on a certain way of understanding the world as a becoming process, an uninterrupted process of tension between different possibilities or possibles.

Keywords: Manuel Gusmão, joy, contradiction, history

Não é sabendo como acabou que podemos começar
a contar a história, mas quando nos faz falta

o futuro; quando temos debaixo da língua a falta
do futuro.

Manuel Gusmão

Pensar a salvação do mundo a partir da obra do poeta Manuel Gusmão obriga a um exame prévio das palavras “salvação” e “mundo”. Para aquilo que me vai ocupar, na sua acepção teológica, a palavra “salvação” parece ser desadequada e pode mesmo revelar-se problemática quando, entre as figuras que povoam a obra de Manuel Gusmão, encontramos dois anjos – o anjo da História (de Walter Benjamin) e o anjo camponês (de Carlos de Oliveira) – que são, no entanto, figuras do testemunho, cujas pretensões se fazem valer no, e sobre o, viver terrenal. Por outro lado, e num outro campo, este conceito arrisca-se a desfi-gurar o pensamento teórico e crítico de Manuel Gusmão, que insiste em contrariar leituras salvíficas ou proféticas do projecto de transformação que perfilha enquanto marxista e militante comunista.

Por fim, é precisamente esta ideia de transformação que obriga a palavra “salvação” a desprender-se de mais uma das suas acepções – aquela que remete para a necessidade de conservar ou preservar uma determinada condição (do) presente. Aquilo de que aqui se trata é antecipar o futuro no mundo, isto é, no *mundo de mundos a que chamamos real*; “é a paixão pela história² que colectivamente fazemos, a ideia de que o mundo é em parte aquilo que conseguirmos fazer dele” (Gusmão 2003: 305).

Será possível, então, e ainda assim, perscrutar a obra de Manuel Gusmão à luz da “salvação do mundo”? Sim, se pudermos, com Walter Benjamin (e a partir da leitura que dele faz Gusmão), pensar a salvação “como um clarão num momento de perigo” (Benjamin 2010: 11) e o mundo como “a nossa tarefa”.

1. Contra todas as evidências em contrário, a alegria

Tomo como ponto de partida para estes apontamentos o último verso do poema “A velocidade da luz”, do livro *Teatros do Tempo*: “Contra todas as evidências em contrário, a alegria” (Gusmão 2014a: 113). A pergunta que me interpela e fascina, como leitora do poema mas também como habitante do mundo, é esta: como é possível, sem ter perdido a lucidez, preservar a alegria, contra todas as evidências em contrário? Digo “sem perder a lucidez” porque, na intencionalidade da sua construção – desde logo sintáctica –, há um acinte que não se deixa ler como manifestação de loucura ou de perda da consciência e por isso nos desafia a não ficar pela aporia, a não desistir de tomar decisões.

No poema de onde surge, este júbilo reage à “rotação” de um corpo que roda “a partir da cintura”, “um músculo que se ilumina, uma onda / vertical”, um pé “oblíquo” (*idem*: 110) sob o qual o mundo se suspende por um instante. Circunscrita a este contexto, a alegria pode ler-se como próxima da *lætitia*, no sentido que Roland Barthes lhe dá em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*: como se o poeta “pudesse ter, da relação de amor, uma visão antológica”, a compreensão de que “uma grande inquietação não exclui momentos de puro prazer” (2015: 74). Contudo, o modo como a alegria se afirma em diferentes momentos e opções desta poética permite multiplicar as possibilidades de leitura do último verso de “Velocidade da luz”.

No prefácio à edição francesa de *Teatros do Tempo*, João Barrento observa:

il y a une place, dans la poésie de Manuel Gusmão, pour les temps de la terre et de la maison, entre équinoxes et solstices, entre l’amour, les livres, la maladie; et également pour les temps de l’Histoire et du grand monde. Et, contre toute attente devant l’état de ce monde, quand le poème fait coïncider ces “temps constellés”, ainsi que le poète les évoque, en lui naît la joie de la vision, cette difficile construction de la joie qui est toujours le revers ou le pli d’une douleur. (2012: 9)

Interessa-me particularmente esta ideia de “construção” porque me permite pensar a alegria como um fazer, algo que se produz intencionalmente como reverso de (em oposição a) uma dor. Neste sentido, a alegria irrompe nos diversos “tempos constelados” que coincidem neste universo poético, tanto no plano biográfico individual quanto no plano da história que colectivamente se faz. Perante uma doença que se anuncia cedo e que progredirá, a alegria é uma manifestação insurgente do que é vivo, vital. Por outro lado, a alegria pode ser um modo de resistência ao medo por via do qual, nos nossos dias, teríamos desistido “de tentar imaginar ou desejar um rosto para o futuro” (Gusmão 2011a: 370). Aquilo que vários autores têm descrito como “presentismo” ou “la tyrannie de l’instant et du piétinement d’un présent perpétuel” (Hartog 2015: 13), para Manuel Gusmão, transforma-se numa “patologia do desejo, uma tão brutal antecipação simbólica da morte que inibiria todo o imaginário” (Gusmão 2011a: 370). A contrapelo, defender a alegria é afirmar uma emoção cuja natureza desejante facilmente reconhecemos e que os estudos vindos das neurociências largamente confirmam.

Em “o chão da história move-se”, os diferentes planos (e sentidos) da história misturam-se e, embora as fronteiras sejam por vezes difíceis de demarcar, fica bem visível a relação entre palavras como história, alegria e futuro. Ao mesmo tempo, a noção de aprendizagem devolve-nos a ideia da alegria como construção:

o chão da história move-se; repentinamente abre fendas, e então melhor se ouve o motor que trava-lha, – é uma espécie de mar.

[...]

até pode ser que a doença cresça e magoe.

por um momento tu inclinas-te e lavas, nessas águas que ardem, “o focinho lavado em sangue”.

Mas aprendes ou não aprendes que em algum momento no futuro, no futuro?, te agitas na alegria? (Gusmão 2013a: 60)

Na obra de Gusmão, outros nomes para o desejo de futuro são as palavras “esperança” e “promessa”, muitas vezes enunciadas em conjunto com a alegria, como neste verso do poema “– Do corpo, as sílabas do fogo”: “a promessa a esperança a alegria justa” (2014a: 38). Algumas afirmações dispersas de Manuel Gusmão permitem-nos evitar precipitações: a alegria não é “uma alegria contentinha, é uma alegria que exige um estado de extrema tensão” (2001: s/p); a esperança é um trabalho “que magoa” (2011a: 371); a promessa é *uma promessa sem garantias*. Sim, mas como se sustentam? O que as autoriza e fundamenta?

A hipótese que aqui me interessa explorar é a de que para este poeta a afirmação radical da alegria, da esperança e da promessa resulta de um modo de compreender todas e cada uma das coisas que integram o mundo como um processo em devir; um processo ininterrupto de tensão entre diferentes possibilidades ou possíveis.

2. A contradição voa

Voltemos então ao verso “Contra todas evidências em contrário, a alegria”, agora para perguntar o que são “evidências”. Segundo os dicionários, aquilo que tem a qualidade de evidente; “que se compreende sem esforço”; “claro”; “manifesto”; do latim *evidente*: “visível, aparente”.

A palavra “evidência” tem uma circulação que se vem expandindo do campo das ciências e da investigação forense ao preenchimento dos mais diversos tipos de formulários. É em parte esta coincidência com um determinado jargão burocrático que me faz voltar a ler o verso, mantendo em aberto a possibilidade de nele se insinuar, também, alguma ironia. Por outro lado, na sua qualidade de certeza manifesta, estas evidências podem pôr-se em confronto com o aparecimento de uma camélia, nos três versos finais do poema “Mudas a noite de lugar”:

Agora no sol do pátio a camélia abriu.

levou um ano a desabrochar. Não parece real. Esse é

um dos espantos com o real. é que não se parece. (Gusmão 2013a: 235)

Se o real não se parece, isto é, se o modo como aparece não revela, nem coincide com, aquilo que é, então talvez tenhamos que mitigar a assertividade das *evidências*, em particular, naquilo em que elas nos permitiriam aceder a uma compreensão sem

esforço. Não quero sugerir que o poema pode estar no lugar da ciência mas, naquilo em que pode contribuir para desautomatizar o nosso aparelho perceptivo, a poesia talvez nos ajude a exercitar o espanto e a conhecer para lá da aparência. E, também, para lá da lógica formal e abstracta, que afirma como “óbvio não poderem os contrários valer ao mesmo tempo com vista à mesma coisa” (Aristóteles 2021: 171). Na poesia de Manuel Gusmão, o que encontramos é uma outra ontologia e um outro modo de pensar (e de imaginar) o real. Alguns exemplos: “o tu, mudando-se, insubstituível, permanece outro” (Gusmão 2013b: 54); “Sou e não sou aquela mulher entre duas páginas” (2014a: 74); “é e não é o que eu sei de mim:” (2014a: 181); “uma árvore é e não é um anjo” (2013b: 27); “Como sempre: era / e não era” (2014b: 41). Estes exemplos estão longe de ser uma enumeração exaustiva e estão retirados do contexto dos poemas em que aparecem porque me interessa apenas reparar no modo como se repete a formulação de uma contradição dialéctica, na qual dois enunciados contraditórios são verdadeiros ao mesmo tempo. Desafiando o pensamento, a cena que aqui se instala é a de uma unidade essencialmente contraditória que trabalha no interior das coisas vivas e não-vivas do mundo. Como uma rosa, como uma mesa.

No livro *Dois Sóis, a Rosa*, o motivo do efémero e da paixão amorosa, tantas vezes glosado, como tal, pela poesia, reaparece; mas agora como figura *descontínua*, que reaprende o seu nascimento, figura na qual *trabalha o mundo*, o sol e a noite, *trabalham martelos de mercúrio*; e assim *se vai a rosa transformando* até que se dá uma explosão mínima:

explosão *mí*
nima
numa sala lateral;
e surpreendemos que
a contradição voa
e se move a
arquitectura do mundo
(2013a: 110)

Aquilo de que aqui se trata não é apenas admitir a contradição. É ver nela o princípio do movimento, o modo e a condição pela qual se move “a arquitectura do mundo”. Como nesta mesa, que encontramos ainda no mesmo livro:

é a maneira profundamente simples com que a mesa resolve instavelmente a contradição que voa no centro de si, entre a função fixa e o movimento infinito (das coisas); é esse admirável modo de promo-ver a visão da unidade material do mundo que nos leva a este distraído e fundo apreço pelas suas capacidades. (2013a: 64)

Na “unidade material do mundo”, só instavelmente (transitoriamente) se resolve a contradição: apenas o movimento é infinito. É sobre este modo de compreender as coisas que Maria Filomena Molder, num ensaio dedicado a um outro poema de Gusmão, afirma:

Gosto da ideia do “terceiro incluído” [...], que contraria a evidência do “terceiro excluído”, ideia que podemos surpreender numa certa família de pensadores, para os quais a oposição entre os opostos não é resolúvel nem por supressão de um dos termos nem por superação da oposição, quer dizer, uma coisa é isto e aquilo, isto e aquilo que nega isto. Sendo assim, a oposição é vista como categorial, e ao mesmo tempo, como histórica, o par de opostos conhece momentos, e em cada um novos aspectos, que nos permitem ver melhor a fertilidade sem a dissipar. (2008: 275)

O poema não está em lugar do mundo mas, na medida em que é simulação de diferentes mundos, ele pode participar e dar a ver o modo como a oposição conhece momentos, transformando-se, e transformando a contradição em uma outra. Vejamos o que acontece ao próprio poema, na letra “o;”, em “Quatro andamentos para um alfabeto”:

Destruir a unidade
do corpo; dando
origem
a duas formas
ou mais; escolher
aquela que
desafia as outras
para dançar; preenchê-la
com um coágulo
de tinta;

e então
o sangue corre
a ferida cicatriza
a cicatriz vibra
o espelho estilhaça-se

e a diferença
entre nomes
[*que guardam*] e
coisas [*resistentes*]

recompõe
a unidade do corpo
do poema
(Gusmão 2014c: 36, *itálicos no original*)

Depois da pulverização e dos estilhaços, a unidade reconstitui-se. Mas é preciso reparar que é de novo a diferença, já outra, que recompõe a unidade do poema.

Aqui chegados, se a contradição é categorial e objectiva, isto é, se ela existe sem depender de uma vontade, está lá, no modo de ser de todas as coisas, a questão que se pode colocar é a de saber se não estamos condenados a um relativismo tal que tudo se equivale, não havendo nada que nos caiba fazer. Perante as contradições, o que está em causa para Manuel Gusmão é a abertura de um leque de possibilidades. No entanto, é preciso trabalhá-las:

faltavam os pássaros. [...] não tinham sido previstos, mas a história das águas demonstrando-se, sinuosa no acaso das suas leis, fez com que fossem convocados. Foi preciso esperá-los, trabalhar a sua possibilidade. E agora estão lá. (Gusmão 2013a: 69)

3. O chão da história move-se

Esta imagem fascinante de uma *dialéctica da natureza* permite-me passar para o “chão da história” (Gusmão 2013a:60) e recordar que, para Marx, nos – muito citados, por Manuel Gusmão – *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, a história social é a história natural dos homens. O que me interessa aqui é a ideia de que “foi preciso esperá-los”, mas não suficiente: foi preciso “trabalhar a sua possibilidade”. Nada é certo, garantido, dado. A história demora-se e mesmo as suas leis caminham sinuosas pelo acaso. A lei é de algum modo conformadora mas é apenas uma tendência, não excluiu aquilo que é contingente.

Em “Sobre o conceito da História”, criticando o método historicista, Walter Benjamin fala-nos de uma “indolência do coração, a acédia, incapaz de se apoderar da autêntica imagem histórica que subtilmente se ilumina” (2010: 12). Segundo o autor, esta espécie de tristeza “torna-se mais clara se procurarmos saber qual é, afinal, o objecto de empatia do historiador de orientação historicista. A resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor” (*ibidem*). Como quem se apropria deste conjunto de ensinamentos, Gusmão insiste que a reconstituição do passado implica a assumpção de que o “que aconteceu podia não ter acontecido” (2011a: 371), ou podia ter acontecido de outra maneira, porquanto:

apagar a luta dos possíveis significa fixar, imobilizar o que aconteceu; a história desaparece na repetição do mesmo. Tal paralisia desencadeando a repetição, tornando fatal

todo o acontecido, torna a história uma narrativa profética, uma profecia dos vencedores (*ibidem*)

Talvez agora consigamos perceber melhor algumas dimensões da alegria, daquilo que a autoriza e fundamenta, e o modo como, neste contexto, ela se distancia de uma certa “melancolia de esquerda” (Traverso 2019). Como “campo e condição da pluralidade conflitual dos sentidos”, a história está sempre por fazer:

a história não tem um sentido. Não é sequer necessário pressupô-lo. Ela é antes o campo do confronto entre diferentes possíveis, ou diferentes ‘possibilidades reais’ [...] E não há O sentido, porque nunca estamos fora da história (somos finitos). (Gusmão 2011b: 124)

E, contudo, não podemos desistir de o procurar.

4. O compromisso militante com o sentido

Termino, cruzando diálogos.

Num artigo intitulado “Óscar Lopes e a cidadania ou o compromisso militante com o sentido”, Gusmão cita um testemunho de Óscar Lopes sobre a sua infância, e a dor que lhe era provocada pela observação da miséria, dos ranchos de pedintes, dos pratos de esmolos. Perante essa memória, Gusmão pergunta-se e pergunta-nos: “Hoje, entenda-se, no mundo de hoje, isto não foi já erradicado?” (2014c: 17).

Por um momento, interrompo esta leitura e abro o jornal: *Público* – 2 de Dezembro de 2022. Um cronista fala-nos das condições de trabalho no olival intensivo em Beja, nas estufas do litoral alentejano e em campos de *pommodoro* no sul de Itália. E escreve:

Estes casos que emergem esporadicamente no espaço público como casos de polícia [...] deveriam ser suficientes para uma tomada de consciência do factor “escravo” em muitas modalidades actuais do trabalho, mesmo aquele que é realizado diante de nós por gente que aparenta a condição de seres livres. Mas não são suficientes: porque a escravatura moderna oficialmente não existe. (Guerreiro 2022: 30)

Volto a Manuel Gusmão e a Óscar Lopes, à pergunta que deixei atrás:

Hoje, entenda-se, no mundo de hoje, isto não foi já erradicado? Não. Apenas foi esquecido ou deslocado. Mas alguns de nós trazemos isso como um espinho encravado na memória ou na vontade. A ameaça de retirar sentido ao que vivemos está sempre à espera, para lançar um bote traiçoeiro.

Óscar é um homem que pode declarar “*ao certo, ao certo, não sei o que o(s) sentido(s)*

seja(m) mas procuro fazer sentido com as minhas circunstâncias e os meus interlocutores, cooperantes ou não” e, entretanto, é a mesma pessoa que nos diz:

“Aproveito para declarar que não perfilho nem a estética, nem a filosofia, nem a política da ambiguidade. Por muito confusa e indecisa que seja a nossa experiência humana [...] palavras como aqui e agora ligam-se à evidência de enquadramentos, dentro dos quais se nos impõe fazer qualquer coisa, entre um passado que ainda está presente, sob a forma de resultados e representações, e um futuro evidenciado por um conjunto presente de expectativas a ponderar, e de alternativas a escolher.”

Em suma, a busca do sentido é uma tarefa que nos cabe enquanto humanos. Tarefa propriamente in-terminável, em que nada está de antemão garantido, e em que aquilo que de nós se exige é uma co-movida e comovente fidelidade ao vivo. (Gusmão 2014c: 17)

Recordo “a ideia de que o mundo é, em parte, aquilo que conseguirmos fazer dele” (Gusmão 2003: 305). Esse é outro dos espantos com o real. É que pode ser transformado.

Notas

* Inês Seabra Carvalho é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), estando a desenvolver uma tese sobre a obra de Manuel Gusmão, com o apoio de uma bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Foi co-organizadora do “Colóquio Internacional Contra todas as Evidências”, dedicado a Manuel Gusmão (FLUP, 2022). Os seus interesses de investigação compreendem as práticas intertextuais e intermediais na poesia contemporânea portuguesa e as relações entre poesia e política.

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

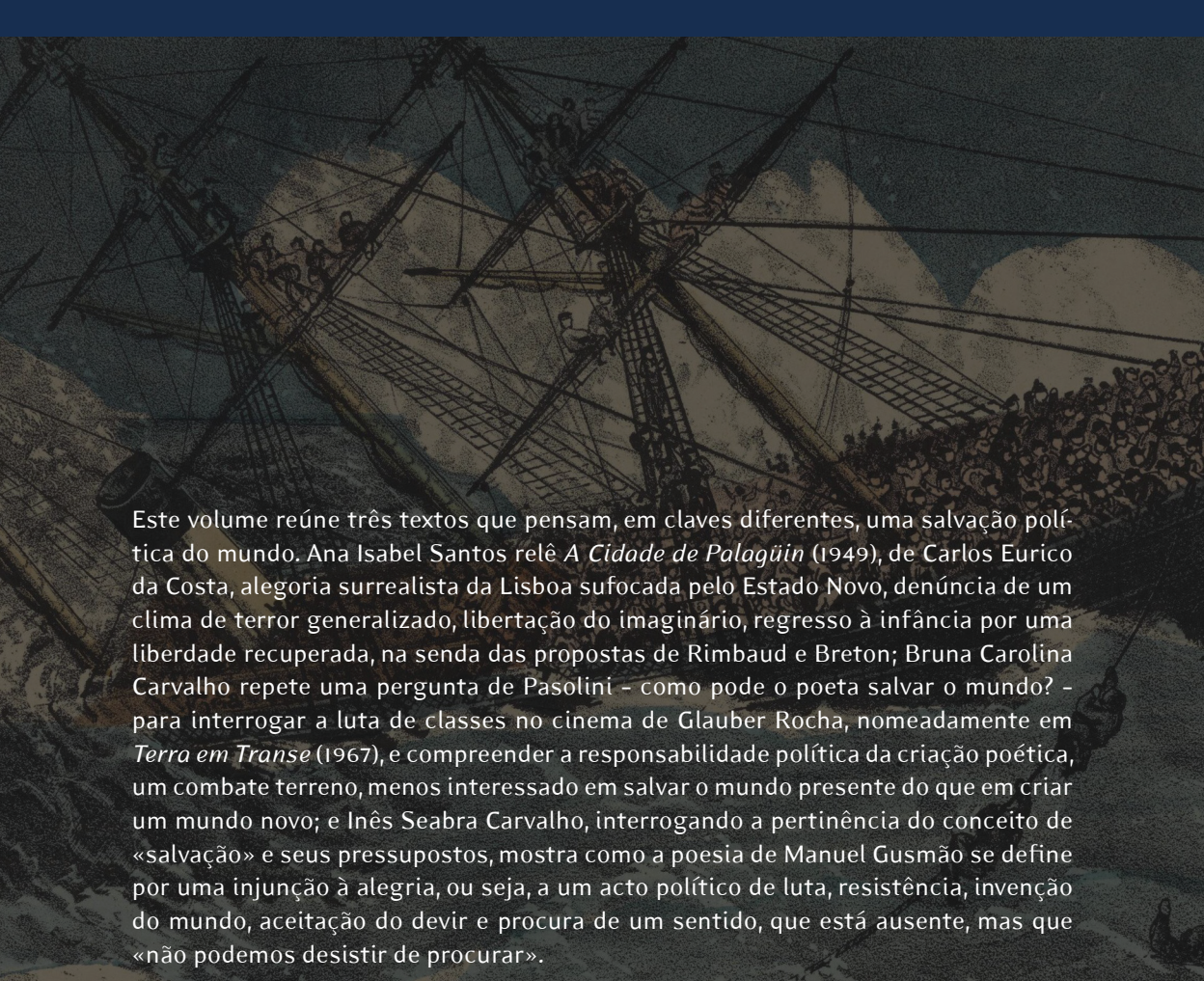
² Tanto na obra poética quanto ensaística de Manuel Gusmão, entre as muitas ocorrências da palavra “história”, a regra é a inicial minúscula. Na origem desta opção pode estar a intenção de manter em aberto os diferentes sentidos que a palavra acolhe, entre eles “a história que se faz: a *história* que se escreve – a historiografia; e a história, narrativa oral ou escrita, que se conta” (Gusmão 2011b: 113, negrito e itálico no original). É disto um exemplo “a história que se conta” nos versos da epígrafe deste trabalho. Por outro lado, citando de Certeau, Gusmão mostra-nos outro sentido para o uso da minúscula: “Na linguagem corrente, o termo [“história”] conota ora a ciência ora o seu objecto” (*apud* Gusmão *ibidem*,

parênteses rectos no original). Tendo presente esta distinção, talvez a inicial minúscula queira indicar que aquilo a que Gusmão se refere, maioritariamente, com a palavra história, não é o campo de estudos, mas o seu objecto: o acontecer e o fazer hu-mano no tempo, como ilustra a citação que dá origem a esta nota.

Bibliografia

- Aristóteles (2021), *Metafísica*, trad. Carlos Humberto Gomes, Lisboa, Edições 70.
- Barrento, João (2012), “La main qui écrit en pensée”, prefácio a Manuel Gusmão, *Théâtres du temps*, trad. Cristina Isabel de Melo, Pont-Aven, Éditions Vagamundo: 5-10.
- Barthes, Roland (2015), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- Benjamin, Walter (2010), *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Guerreiro, António (2022), “A escravatura não existe”, *Público* (Ípsilon), 2 de Dezembro: 30.
- Gusmão, Manuel (2001), “Escrevo para um amigo que virá”, entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho, *Público* (Mil Folhas), 4 de Agosto: <www.publico.pt/noticias/jornal/manuel-gusmao-escrevo-para-um-amigo-que-vira-160492> (último acesso em 7/1/2023).
- (2003), entrevista concedida a Rogério Barbosa da Silva e Silvana Maria Pessoa de Oliveira, *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 6, nº 12, 1º semestre: 294-306.
- (2011a), “Uma poética e uma estética mínimas. Fragmentos para um pequeno tratado teológico-político”, in *Uma Razão Dialógica. Ensaios sobre a literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*, Lisboa, Editorial Avante!: 370-397.
- (2011b), “Da literatura enquanto configuração histórica do humano”, *ibidem*: 112-170.
- (2013a), *Contra todas as Evidências I*, Lisboa, Edições Avante!
- (2013b), *Pequeno Tratado das Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014a), *Contra todas as Evidências II*, Lisboa, Edições Avante!
- (2014b), *Contra todas as Evidências III*, Lisboa, Edições Avante!
- (2014c), “Óscar Lopes e a cidadania ou o compromisso militante com o sentido”, *Caderno Vermelho – Revista do Sector Intelectual de Lisboa do PCP*, Lisboa, Partido Comunista Português, Setembro: 14-17.
- Hartog, François (2015), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil.

- Molder, Maria Filomena (2008), “O terceiro incluído. Breve meditação sobre o dizível e o indizível”, in Helena Buescu & Kelly Basílio (org.), *Poesia e Arte. A Arte da Poesia – Home-nagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Editorial Caminho: 273-282.
- Traverso, Enzo (2019), *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*, trad. Horacio Pons, Barcelona, Galaxia Gutenberg.



Este volume reúne três textos que pensam, em claves diferentes, uma salvação política do mundo. Ana Isabel Santos relê *A Cidade de Palagüin* (1949), de Carlos Eurico da Costa, alegoria surrealista da Lisboa sufocada pelo Estado Novo, denúncia de um clima de terror generalizado, libertação do imaginário, regresso à infância por uma liberdade recuperada, na senda das propostas de Rimbaud e Breton; Bruna Carolina Carvalho repete uma pergunta de Pasolini – como pode o poeta salvar o mundo? – para interrogar a luta de classes no cinema de Glauber Rocha, nomeadamente em *Terra em Transe* (1967), e compreender a responsabilidade política da criação poética, um combate terreno, menos interessado em salvar o mundo presente do que em criar um mundo novo; e Inês Seabra Carvalho, interrogando a pertinência do conceito de «salvação» e seus pressupostos, mostra como a poesia de Manuel Gusmão se define por uma injunção à alegria, ou seja, a um acto político de luta, resistência, invenção do mundo, aceitação do devir e procura de um sentido, que está ausente, mas que «não podemos desistir de procurar».

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA