



Materiais para a Salvação do Mundo 8

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 8

Fevereiro de 2024

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 37

PEDRO EIRAS

AUTORES

ANNITA COSTA MALUFE, BURGHARD BALTRUSCH, ŁUKASZ KRAJ, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

DENISE DELYE, NADADORA-SALVADORA, NA PISCINE DES TOURELLES (PARIS). FOTOGRAFIA DE IMPRENSA, AGENCE ROL, 1931.

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-35462-4-6 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-35462-4-6/lib37>

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, 2024

Esta publicação foi escrita 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 (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Materiais para a Salvação do Mundo 8

Org. Pedro Eiras

Libretos

Nota de abertura

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

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

Neste volume, Annita Costa Malufe pensa o que significa viver (e sobreviver a) uma pandemia como a de Covid-19, agravada pela resposta catastrófica (ou pela mera negação) do governo brasileiro: experiência de um fim de um mundo, que pode ser pensada por conceitos colhidos na literatura e na filosofia – a escrita do desastre em Blanchot, o esgotamento em Beckett / Deleuze; Burghard Baltrusch interroga os conceitos de salvação e de mundo(s), reflectindo sobre as acções de activistas climáticos, em particular do colectivo Climáximo (que em 2023 derramou tinta vermelha sobre um quadro de Picasso – na verdade, protegido por um vidro), e questionando valores como arte, intervenção, ética e política, resistência, essencialismo estratégico; e Łukasz Kraj estuda as ideias de catástrofe e salvação na poesia polaca do século XX, lendo textos de Józef Czechowicz, Czesław Miłosz e Radosław Jurczak, convocando o imaginário apocalíptico, a memória tenebrosa da II Guerra Mundial, mas também uma forma de resistência anti-capitalista, que permita, através do poema, «desvendar o obscuro, aproximar o inacessível».

Pedro Eiras

O que vem depois do fim?¹

Annita Costa Malufe*

Universidad de Salamanca / PUC-SP / CNPq / ILCML

Resumo: O ensaio detém-se em uma situação recente vivida em comum por todos, a pandemia de Covid-19, a partir do ponto de vista de quem a enfrentou em contexto brasileiro. A busca é por tornar sensível uma situação-limite, em que uma configuração de mundo entra em colapso, de modo a refletir sobre as possibilidades de recriação e reconfiguração de mundos, às vezes antes impensados. É a esses mundos, vislumbrados e sonhados por alguns artistas e pensadores, que o ensaio procura aludir, ao propor a pergunta-título: o que vem depois do fim?

Palavras-chave: Pandemia, fim do mundo, desastre, escrita, criação

Abstract: The essay concentrates in a recent situation lived in common, the Covid-19 pandemic, from the perspective of someone who faced it in Brazilian context. The aim is to let sensible a limit-situation that really collapses a world configuration, in order to reflect on the possibilities of world recreation and reconfiguration, mostly unexpected. These worlds are the one that are glimpsed and dreamed by some artists and thinkers, whose works the essay seeks to allude, proposing the title-question: what does come after the end?

Keywords: Pandemic, end of the world, disaster, writing, creation

[1]

Eu vivi o fim do mundo. No dia anterior, fotografei minha sala de aula vazia, antes de os alunos chegarem. Na semana seguinte, estávamos todos trancados em casa, a universidade fechada, em razão de um vírus ainda desconhecido. Pensávamos que isso seria por no máximo quinze dias, um rápido confinamento até que todos soubessem estar livres do vírus. Até então, ainda íamos sem máscaras ao supermercado, apenas mantendo distância das pessoas, e saíamos para caminhar, como modo de manter alguma atividade física.

Em poucos dias tudo mudou. As informações também mudaram. As máscaras respiratórias não deviam ser apenas para os trabalhadores da saúde, mas para qualquer um que saísse da casa. O vírus não se propagava apenas por contato direto, mas pelo ar. Com a escassez nas farmácias, valia usar até as máscaras caseiras, de pano. Passou a ser preciso ir ao mercado o mínimo possível – comprávamos a provisão da semana toda e tínhamos medo de que os produtos faltassem; desinfetávamos todas as compras ao lado de fora de casa, e também as correspondências e encomendas dos correios. Até as caminhadas se tornaram proibitivas. Eu segui a minha rotina de andar todos os dias, mas me sentia uma fugitiva, mesmo se com duas máscaras no rosto. Tinha receio de ser contaminada: prendia a respiração ao cruzar com alguém. E logo vieram as primeiras mortes de gente conhecida: uma amiga regente de coro, o zelador do nosso prédio, o pai de uma aluna, o palestrante que havia estado em minha aula, os pais de uma colega (os dois, um em seguida ao outro), um professor da faculdade, a minha tia-avó. E os primeiros conhecidos infectados.

As notícias passam a ser quase diárias. Na imprensa, o número de mortos sobe a cada dia: em 21 de abril, eram 2.000 óbitos no país; dia 25, 4.000; dia 29, mais de 5.000; em 9 de maio ultrapassamos os 10.500 mortos. Diz-se que a taxa de mortalidade do novo coronavírus no Brasil é de 6,8%. E já se fala em subnotificação. Fala-se em *lockdown*, mas o governo é contra e a maior parte da população também. Em 19 de maio o estado de São Paulo supera a China em número de mortes por Covid-19. Neste mesmo mês, o número diário ultrapassa o de 1.000 mortos. Em junho, em apenas três dias, são registrados 100.000 novos casos de contaminação por Sars-Cov-2, em um momento em que alguns países falavam em afrouxar o confinamento. Não há como enterrar tanta gente em tão curto prazo. Diversas valas comuns são abertas em todos os estados do país. Os familiares não podem se aproximar dos parentes mortos, pelo risco da contaminação. E fazem seus lutos à distância.

A minha universidade, PUC-SP, se manteve completamente fechada por mais de um ano; todas as atividades, incluindo as administrativas, eram por via remota. As aulas desde abril, mês que sucedeu ao confinamento em São Paulo, passaram a ser on-line, em tempo real. E assim o foram por dois anos, quatro semestres inteiros. Nós, professores, éramos obrigados a gravar toda a sessão, e fazer relatórios semanais sobre nossos conteúdos – tínhamos de provar que dávamos aula. Minhas aulas de três horas da pós-graduação eram mais exaustivas do que as presenciais, três horas seguidas, sem intervalo; todos pareciam querer estar juntos, a sala virtual cheia.

Quando me lembro dessa primeira disciplina realizada à distância, só enxergo uma neblina, uma névoa, instalada entre os alunos, os livros e materiais que usei, o computador, os temas, as minhas tentativas de encontrar um local silencioso em minha casa para poder realizar as aulas sem incomodar nem ser incomodada. Uma bruma espessa e a lembrança de que não havia a menor perspectiva de retorno para nós. Era como se para sempre fôssemos estar a partir daí assim, sentados diante de um computador, mediados por uma plataforma virtual, presos em casa. Que nunca mais voltaríamos à sala de aula.

No segundo semestre, a angústia era a mesma, mas vinha agora um forte conformismo. Nunca mais voltaria à sala de aula, ponto. Fiz um colóquio virtual com os alunos ao final do curso. Fizemos um evento virtual do grupo de pesquisa sobre poesia e pandemia. Participei de diversos outros eventos virtuais, lancei um livro virtualmente... e nem chamávamos mais assim, eram só “eventos”, como passariam a ser para sempre dali em diante. As pessoas eram agora essas imagens planas, em duas dimensões, e de fato um certo mundo tinha acabado definitivamente para mim.

Não havia perspectiva de vacina contra o vírus no início. E depois, apesar de as pesquisas avançarem, o então presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, se dizia terminantemente contrário e se recusava a admitir a existência da pandemia, assim como liberar recursos para as pesquisas. No segundo mês de pandemia, demitiu o ministro da saúde por suas críticas ao tratamento com cloroquina. Mas era apenas o primeiro: no auge de uma pandemia mundial e o país chega a ter três ministros da saúde. Desde o início, Bolsonaro foi contra as máscaras, contra as vacinas, contra o confinamento. Queria que todos fossem trabalhar. Que bastava tomar vermífugo. Que era apenas uma “gripezinha”. Que quem se preocupava com isso era covarde. Que o Covid era uma invenção “dos comunistas, dos maconheiros”, que vão à universidade fazer “balbúrdia”, que defendem o aborto e são contra deus, porque “são gays” e querem “destruir as famílias”.

A iniciativa de usar máscaras e de ficar em casa foi no Brasil sempre uma opção particular – de cada empresa, cada instituição, empregador e cada família, cada pessoa. Em plena pandemia, cortava-se a verba para a ciência. O Ministro da Educação, já em 2019, havia reduzido a menos da metade as bolsas da pós-graduação e feito cortes colossais na verba das agências de fomento; o ministério era coordenado por

gente que era contra a ciência, contra a universidade: porque é lugar “de comunista, de maconheiro”. Porque a vacina é um “plano da esquerda para implantar um *chip* para as pessoas se tornarem *gays*” (*sic*).

Atravessamos a pandemia de Covid-19 em meio a delírios e uma situação de absoluta precariedade. Um dos únicos instrumentos de catarse nas noites da pandemia era se armar de panelas e colheres de pau e sair às janelas, gritar “fora assassino”, “fora genocida”. Presas em casa, as pessoas gritavam exaltadas, por trinta, quarenta minutos, por noites seguidas, sempre às oito horas da noite. Era uma forma de comunidade, cada um confinado em sua janela de apartamento, gritando muito alto e batendo descontroladamente nos fundos das panelas. “Assassino.” Era a palavra que mais se ouvia. “Genocida.” “Fora.”

À certa altura, além do medo enorme do vírus que pairava pelo ar – pois ainda não havia vacina; e se houvesse, o governo não compraria – e se você adoecesse não havia vaga nos hospitais... além de todo o medo, o uso das máscaras se tornava mais e mais um ato político, discriminatório. Quem não usasse máscara estava ao lado do genocida, era seu eleitor, era negacionista. Quando enfim veio a notícia de uma vacina contra o Covid, no final de 2020, nós não sabíamos se isso chegaria até nós. O presidente não ia comprar vacina. Assim como tinha feito de tudo para evitar as pesquisas em torno da vacina. Por fim, ao menos o governo de São Paulo se opôs à postura negacionista e o Estado foi então o responsável por forçar a entrada da vacina no país, inclusive financiando sua pesquisa e produzindo uma parte delas no Instituto Butantã. O fato é que a distribuição das vacinas foi tão desigual quanto a histórica distribuição desigual de renda no país. E foi uma luta, que acompanhamos dia a dia, até que a campanha pode ser iniciada em final de janeiro de 2021.

Conseguí ser vacinada em junho de 2021. O mesmo mês em que o Brasil registava recordes de mortes, com uma média diária que ainda girava em torno de 2.000 pessoas. É difícil descrever exatamente a sensação de ser vacinada nesse contexto, mas era raro quem não se emocionasse ao tomar a primeira dose. Parecia um milagre. Éramos todos sobreviventes de uma guerra. E que, no entanto, continuava e continuava. O fim de um certo mundo já tinha se dado, mas nós estávamos ainda ali, sobrevivendo. Tínhamos uns restos de aulas para dar, em um canto de nossa sala, espremidos por uma tela de computador. Restos de alunos, todos confinados, quase todos deprimidos. Tínhamos pessoas próximas que sobreviveram à doença, algumas com sequelas. Tínhamos muitos ao redor que perderam parentes mais idosos. Outros que adoeceram de outras doenças, certamente decorrentes da atmosfera apocalíptica que nos assolava.

Eu sentia que nunca mais veria as pessoas de perto. E nunca mais tiraria a máscara descartável PFF2 e nem deixaria de desinfetar todas as compras do supermercado e as correspondências. No início do ano de 2022, houve o grande retorno presencial na universidade. Parecia que chegávamos às ruínas de uma guerra.

Não havia mais bares ou lanchonetes. O prédio estava completamente abandonado, por falta de manutenção. Paredes mofadas, amareladas, pisos e tetos das salas descolando, persianas estragadas, arrebentadas. Os espaços esvaziados, os poucos que lá estavam se cumprimentavam de longe, com receios, mas também o alívio de nos reconhecermos vivos. Alguns contavam estar voltando aos poucos a rever parentes e amigos; eu seguia confinada. E segui assim até sair do Brasil em maio de 2022.

Lembro-me de, num encontro virtual de poesia, uma poeta mencionar as noites silenciosas da pandemia. Anotei a frase. Que para mim eram noites assim, cortadas pelo instante de se bater panelas e gritar *fora assassino, fora genocida*. Que pareciam ser também gritos de: *estou vivo, ainda, estou aqui*. Gritos intercalados com o momento de ver os noticiários na internet, que muitas vezes traziam informações de outros mundos, em que a pandemia não tinha sido assim devastadora. Notícias de alguns mundos em que as pessoas iam aos restaurantes; nos quais as livrarias estavam abertas, as pessoas podiam folhear livros nas estantes, tomar café na rua, ir aos museus. Lugares em que havia um tal plano de “desconfinamento gradual” – termo que para nós soava quase como uma anedota. Estávamos cada um sobrevivendo por si. Em algumas áreas, as pessoas sendo obrigadas a trabalhar, sem planejamento algum, como nas escolas que abriam e fechavam, interminavelmente, sem plano algum.

Nós também já não tínhamos plano algum. Desde março de 2020, o plano era sobreviver. Passamos a ser todos alvos de um governo delirante, de uma necropolítica perversa e devastadora. Estar com as pessoas passou a ser perigoso. Todos se tornaram suspeitos. Era preciso sobreviver apenas. Um certo mundo havia de fato acabado. Mas ainda estávamos ali.

[2]

Penso em quantas pessoas a cada momento e em cada lugar vivem essa mesma sensação. De um mundo que desmorona. Quantas pessoas, neste exato momento, estão no fim do mundo. Ou estão, já, depois do fim. Pisando sobre as ruínas de um certo mundo que era o delas. E que acabou. Ou está acabando, nesse exato momento, diante de seus olhos, seus ouvidos, seus corpos. Como a menina que escreve o diário no porão ao som do bombardeio. Ou o soldado no *front*; ou Marco Aurélio escrevendo seu pensamento, no intervalo entre uma e outra batalha; ou ainda Mersault, o personagem de Albert Camus, aguardando a execução. Quantas pessoas hoje, na Ucrânia, em Gaza, ou na Birmânia, ou Sudão, ou ainda em lugares a que a imprensa nem chega, vivem já em uma espécie de pós-fim. E, portanto, já vivem em um quase-outro mundo, pois um certo mundo já não existe mais e tampouco a possibilidade de restituição. E elas ainda não sabem se elas mesmas existirão ao final, ou *como* ou *até quando* existirão, se terão direito a um outro mundo, ainda, depois do fim.

Penso em quantos mundos terminam agora, neste momento exato, e já não têm como ser salvos. E o quanto a menina que escreve no porão ou o soldado no *front*

de algum modo não buscam aí, ao escrever, um mundo, a construção de um mundo ainda possível depois do fim. Penso naqueles que escreveram e escrevem nessas situações-limite. Que fazem da escrita essa própria experiência-limite, que se dá somente e a partir de um verdadeiro limite, do fim real de um mundo. Ou da visão do desmoronamento iminente de um mundo ao qual pertenciam. O fim do lugar. Escrever então se torna a própria experiência de fazer lugar, espécie de único lugar possível na iminência – ou na já constatação – do fim. Talvez como os mundos criados por Anselm Kiefer em Barjac.

Não me parece que por exemplo Maurice Blanchot ou Samuel Beckett (mas tantos outros) tenham escrito em outra condição que não essa. A de se estar decididamente sem lugar. Ou na iminência do desastre, do desmoronamento. Como formulou Blanchot, a “escrita do desastre”, essa que não se apoia em nada, que não tem onde se apoiar, mas que tampouco busca apoio, garantias ou mundos prévios. Escrita que é puro movimento de queda. Espécie de habitação do abismo. Só se cria mundos a partir de uma real necessidade, dada por um fim real, de algum outro mundo que nos tomava, que nos dava casa, lugar, subjetividade, identificação... e que já não pode ser salvo.

Quando Gilles Deleuze formula o conceito de esgotamento em Samuel Beckett, no ensaio “L'épuisé” [o esgotado] (cf. Beckett 1999), não se refere a outra coisa senão a esse esgotamento do possível, desse mundo que nos é dado como o único possível ou o mais verdadeiro, mais “real” ou legítimo. Daí a saída de Beckett, mas também a de Artaud: escrever a partir do abismo. Quando não, provocar o abismo, o abalo; trazer o abismo próprio às coisas, às palavras. Significados, sujeitos, verdades: é preciso quebrar, inserir a falha, a fissura, que nos mostre o avesso dessas ficções. É preciso esgotar a realidade para que novos reais venham à existência.

Daí essa escrita que se faz como absoluta necessidade de criar um mundo, por menor, mais provisório e precário que seja. Instalar a escrita no desastre é instalá-la nesse ponto em que mundos inesperados emergem, porque independentes dos que já aí estão. Por isso essa escrita é também a que escapa dos sujeitos que já aí estão. Como em *O Inominável*, são as palavras que criam o “eu”; são elas que fabulam sujeitos provisórios, no fluxo intermitente e obsessivo da língua, que não tem dono. O sujeito aí foi arrancado para fora de si e do mundo, dirá Blanchot, expulso por esse fluxo inominado, mas também multiplicado, de vozes. Tal voz anônima da escrita escapa até mesmo ao poder do escritor, que não pode mais do que impor silêncio ao fluxo da língua. Nesse momento, o “eu” não tem mais nada a afirmar: nesse ponto, inicia-se a escrita do desastre, nesse fim que é a única possibilidade de um real começo, nessa escrita que aceita o deserto, a ruína e o esquecimento como únicos fundamentos reais. Fernando Pessoa não parece ter partido de outro lugar, senão desse abismo de um eu vazio e ao mesmo tempo saturado de vozes, de sensações e alterações em excesso.

Isso nos faz constatar a quantidade de mundos que são todos os dias criados e destruídos; reinventados e desmontados, mas ao infinito recomeçados, engendrados, inventados, independentemente dos controles de um ou outro sujeito. E o quanto a versão de *um só* mundo para *uma só* humanidade é uma grande ficção; uma ilusão poderosa que nos é imposta desde o nascimento. Nem mesmo *uma* pandemia, que toma todos os países do globo, é uma só; são, foram, muitas diferentes pandemias. Do mesmo modo, são muitas as vozes que podem contar e recriar essa pluralidade, como são muitas as vozes que compõem aquilo que pensamos ser a nossa voz autoral ou individual.

Parece-me que uma das lições desses autores, desses artistas, é ensinar-nos essa multiplicidade de mundos que nos atravessa e a nossa capacidade de participar e impulsionar uma multiplicação infinita de outros mundos. Multiplicação das histórias e das memórias existentes, das vozes que as possam contar, dos corpos que as vivem. E, assim, a proposição de nunca se deixar de contar novas histórias, talvez como uma forma de resistência:

pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (Krenak 2019: 27)

Notas

* Annita Costa Malufe (1975) é investigadora da Universidade de Salamanca, bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e professora na pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC de São Paulo. É investigadora colaboradora no ILCML (U. Porto). É autora, dentre outros, de *Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (7Letras / Fapesp, 2011) e de sete livros de poemas, dentre os quais *Quando não estou por perto* (7Letras / Petrobras, 2012) e *Alguém que dorme na plateia vazia* (7Letras, 2021).

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 a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

Bibliografia

Beckett, Samuel (1959), *L'Innommable*, Paris, Minuit.

-- (1999), *Quad et autres pièces pour la télévision - suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*, Paris, Minuit.

Blanchot, Maurice (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.

-- (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.

-- (1980), *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.

Krenak, Ailton (2019), *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo, Cia. das Letras.

Salvação dos mundos?¹

Burghard Baltrusch*

Universidade de Vigo / I Cátedra Internacional José Saramago / ILCML

Resumo: Este texto propõe uma breve análise das implicações filosóficas e poético-políticas do activismo climático, centrando-se num evento recente: a intervenção do colectivo Climáximo sobre um quadro de Picasso no Museu CCB, em Lisboa, ocorrida em 13 de Outubro de 2023.

Palavras-chave: Activismo climático e arte, ativismo, poético-político, Climáximo

Abstract: This text proposes a brief analysis of the philosophical and poetic-political implications of climate activism, focusing on a recent event: the intervention by the Climáximo collective on a Picasso painting at the CCB Museum in Lisbon, which took place on October 13, 2023.

Keywords: Climate activism and art, activism, poetic-political, Climáximo

Assumo o desafio que me foi apresentado pela Série IV dos Seminários da Salvação do Mundo e tentarei explorar as quatro questões fundamentais que têm orientado esses seminários ao longo dos últimos quatro anos. Contudo, pretendo ampliá-las, transformá-las, transfigurá-las, entrelaçando-as ao longo do percurso. Não pretendo escrever um ensaio. São reflexões dispersas sobre o activismo climático em relação com a arte, a partir de um evento concreto. As minhas reflexões buscam, possivelmente, desafiar a rigidez de um esquema racionalista estabelecido, mesmo que ocasionalmente pareçam mergulhar em abstracções filosóficas, tudo isso com o propósito de preservar uma conexão significativa com a apreensão intuitiva do mundo. Apropriando-me do título do seminário, realizei uma tradução antropofágica,

perguntando a mim mesmo de que modos posso contribuir para a questão da ‘salvação dos mundos’, empregando o conceito no plural e com minúscula.

Recapitulo, primeiro, as perguntas dos Seminários, mas reformulando-as ligeiramente e dando-lhes uma aparência mais poética:

- | | |
|---|---|
| 1.
Se a História humana são
tantas formas de destruição
e de esquecimento
e se o fim
é a ameaça constante
como pode o mundo ser
— e ser salvo? | 3.
Que palavras
gestos
que acções nos
permitem enfrentar
as catástrofes e destruições
que se adivinham? |
| 2.
Como podem as artes
ser resistência, resgatar
memórias, novos
universos e
uma nova existência? | 4.
Finalmente
por que razão
o mundo deve ser
— e ser salvo? |

Adentrar profundamente na primeira pergunta significaria desviar-me do momento presente e das perspectivas futuras. Opto por confiar que algumas respostas possíveis se revelarão de maneira indirecta.² Mas a última pergunta, que é uma espécie de contra-pergunta-chave tem, pelo menos para mim, uma resposta imediata, tão clara como cruel: não, ‘o mundo’ não precisa ser salvo, porque ‘o mundo’, como já no-lo demonstraram tantas vozes filosóficas, literárias e da arte em geral, não existe senão como construção. ‘O mundo’ é fragmentos, uma colecção de partes desprovidas de um todo coeso; é uma construção social, uma ficção que criamos. Não é algo que eu possa exigir como universalmente válido, e decerto não requer salvação, a não ser numa perspectiva antropocêntrica. O suposto mundo lá fora, chamemos-lhe ‘a natureza’ ou ‘o real’, permanece indiferente aos esforços humanos de modificá-lo ou adaptá-lo às nossas necessidades.

Houve mundo(s) antes de nós e haverá mundo(s) quando cá já não estivermos. A verdadeira questão talvez seja outra. No fundo, para além da ilusão que nos transmitem os universais da nossa linguagem humana, estamos sempre a falar, queiramos ou não, de uma pluralidade de mundos, de mundos sem um mundo e, se for em termos de salvação, tratar-se-ia de salvar uma pluralidade de mundos.³

Certamente, posso argumentar a favor daquilo que percebo como ‘o meu mundo’. Por outras palavras, posso sustentar que as experiências que vivo e recordo possuem

significados e propósitos, que se estendem desde o passado até ao futuro. Esses significados têm importância para mim, pois são ferramentas que utilizo para atingir objectivos. Por exemplo, para explicar e justificar ‘o meu mundo’ diante de quem talvez me oiça, assista, ou até mesmo de quem talvez discorde completamente do que digo ou faço.

A narrativa ‘o meu mundo’ é moldada por vários esboços de um universo de mundos em constante evolução. No processo de viver e rememorá-lo, de sentir e interpretá-lo, talvez eu consiga compreender o que realmente quero dizer sobre ele e o que pretendo comunicar aqui. No caso ideal, a intenção é que o significado que desejo atribuir ao ‘meu mundo’ seja o texto que partilho convosco, e não uma ideia vaga na minha mente para a qual o meu texto apenas aponte vagamente.

Talvez isso se torne mais claro ao equiparmos directamente significado e interpretação. Quando alguém interpreta o que observa, o significado dessa observação reduz-se à acção ou à coisa escolhida para ser observada. A informação que tentamos transmitir como significado reside nas discrepâncias entre coisas que permanecem ‘possíveis’ e a observação daquilo que consideramos real. Esse significado representa a resposta de quem interpreta a observação. Além disso, esse significado, em si, é uma entidade tangível para mim, mas também pode ser observado e utilizado como informação (quase equivalente) por outra pessoa que o interprete. Como Jacques Derrida nos alertou, os textos não têm significado fora da interpretação.⁴ E os actos também não, como se poderia acrescentar.

Com base nessas premissas, qualquer ideia de ‘informação semântica’ tornar-se-ia, por sua própria natureza, uma contradição, uma vez que significados, funções e conhecimento são sempre conceitos intencionais que emergem de escolhas deliberadas ou forçadas. Dessa forma, conseguimos articular razões para moldar ‘o nosso mundo’ de maneiras desejadas, seja para preservá-lo ou resguardá-lo de uma catástrofe iminente.

No entanto, o pronome implícito ‘nós’ adiciona outra camada de reflexão problemática, sendo também uma construção social. No nível afectivo, ‘o mundo’ é sempre algo pessoal ou pertencente às pessoas que são próximas – seja emocional, intelectual ou materialmente. É algo que ninguém quer dispensar, pois está ligado à própria vida, com o irreal afinal sempre tão intrínseco ao real quanto o tangível ou o visível.

Portanto, qualquer esforço para preservá-lo torna-se uma necessidade intuitiva, quase instintiva de sobrevivência, um impulso vital que desafia qualquer pessimismo, decadência ou niilismo. Um exemplo paradigmático poderia ser a seguinte acção de activistas climáticos:



Ilustração 1. Captura do vídeo da acção dos Climáximo no dia 13/10/2023 no Museu CCB.
<https://vimeo.com/876539587>.

No dia 13 de Outubro de 2023, dois apoiantes do colectivo Climáximo cobriram com tinta vermelha um quadro de Picasso e colaram-se à parede do Museu do Centro Cultural de Belém, em Lisboa.⁵ Podíamos reduzir o debate à acusação de ‘vandalismo’, que foi o termo mais empregado pelos meios de comunicação social *mainstream* para classificar esta acção. Também podemos limitar-nos às perspectivas de proporcionalidade e adequação dos meios políticos e de acção empregados, à sua legitimidade ética, jurídica, ou também ao respeito em relação às convenções criadas em torno do chamado valor intemporal de obras de arte como património da humanidade. Mas há mais nuances envolvidas.

O acontecimento trouxe à tona uma nova “Questão de Bom Senso e Bom Gosto”, desta vez, com uma mensagem filosófica muito mais universal e, no que diz respeito à sua reivindicação poético-política, muito mais urgente e imediata. Os Climáximo *performaram* esta mensagem politicamente no espaço público, inserindo-a intencionalmente num contexto artístico e museológico. A abordagem escolhida quis reflectir um princípio ético de responsabilidade individual adaptado de maneira abrangente e iniludível à contemporaneidade global. A recusa em conceder primazia a qualquer princípio estético de valor moral eterno na arte é evidente, principalmente porque a acção deve ser entendida como uma expressão de ontologia política.

Mas como é possível conciliar duas dimensões aparentemente antagónicas – a ontologia e a política? Como integrar a reflexão filosófica mais abstracta com a necessidade de contextualizar a análise política? Os pressupostos ontológicos antecedem as opções epistemológicas e metodológicas, enquanto os relacionados

com a natureza da realidade política envolvem escolhas muitas vezes não explicitadas, as quais, por sua vez, sustentam grande parte das controvérsias na análise política.⁶ Além disso, estabeleceu-se um diálogo com a arte que, em si mesmo, representa também um acto artístico.

Através dos seus comunicados,⁷ posicionando-se no epicentro do debate sobre uma arte de compromisso, os Climáximo trouxeram à tona um evento específico na história da arte, relacionado com *Guernica* de Pablo Picasso. A historicidade desse evento permanece um tanto obscura, no entanto, vale a pena explorá-lo com mais detenção.



Ilustração 2. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937,
Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

A revista *Newsweek* relata um episódio de 1944, envolvendo o pintor,⁸ quando um soldado alemão visitou o seu atelier em Paris. Ao deparar-se com uma reprodução de *Guernica* na parede, perguntou ao pintor se aquela obra era dele. A resposta de Picasso foi incisiva: “Não, é sua!”. Esta atribuição de culpa localiza a origem da arte numa resposta política à realidade. O artista assume aqui o papel de detentor de uma verdade capaz de transcender ditaduras, campanhas de propaganda e a brutalidade da guerra e do genocídio.

Ao longo dos anos, a *Guernica* de Picasso tornou-se um paradigma das denúncias artísticas mais impactantes contra guerras e extermínios perpetrados pelos seres humanos.⁹ À semelhança de outros movimentos que alertam sobre as implicações das mudanças climáticas, os Climáximo, seguindo a suposta abordagem de Picasso, baseiam-se numa evidência clara para articular uma acusação muito concreta:

Os governos e as empresas sabem o que
estão a fazer e continuam a fazê-lo.
Eles declararam guerra à sociedade e ao planeta.

Temos a responsabilidade de resistir,
de defender a vida e tudo o que amamos.

Não há arte, num planeta morto.
(Excertos do comunicado dos Climáximo. <https://i.gal/TDW3D>)

O consenso na comunidade científica sobre a origem humana das mudanças climáticas é inegável, alcançando os 100%. É nesse contexto que os Climáximo apontam o dedo culpabilizador, afirmando¹⁰ que “Os governos e as empresas sabem o que estão a fazer e continuam a fazê-lo”, e que são eles que “declararam guerra à sociedade e ao planeta”. Portanto, a legitimidade da sua acção deriva do princípio de legítima defesa, apoiado pela reivindicação de uma “responsabilidade de resistir e de parar tudo, antes que tudo pare por nós.” Ao colocarem a arte no cerne desta questão de responsabilidade humana, podem enfatizar que “Não há arte, num planeta morto”. A tentativa de salvar o planeta é equiparada aos esforços históricos de preservar a arte, atribuindo-lhe um valor quase eterno. Com isto, também se aborda uma questão de teoria da arte.

É uma tentativa desesperada e urgente para salvar o mundo, destacando e evidenciando a vulnerabilidade e a susceptibilidade da arte à destruição. Apesar de a obra não ter sofrido danos físicos, tendo em conta que estava completamente protegida por acrílico, surge a provocação: teria a mensagem sido mais impactante se a obra tivesse sido destruída? Uma questão explorada por Banksy, embora não tenha sido o primeiro,¹¹ em 2018:



Ilustração 3. Banksy: “Girl with Balloon” a ser triturado por um mecanismo escondido, 5/10/2018, Sotheby’s, London. Captura do vídeo do leilão disponível em <https://i.gal/u9tzk>.

Imediatamente após o leilão da sua obra “Girl with Balloon” na Sotheby’s, por mais de um milhão de libras, um triturador escondido na moldura foi accionado, transformando a peça no que Banksy posteriormente rebaptizou “Love is in the bin”. O artista justificou a acção como uma crítica ao mercado de arte. Na sua conta no Instagram, alguns dias após o leilão, partilhou um vídeo confirmando que a acção foi planejada meticulosamente, desde a activação do mecanismo até à sua interrupção. A destruição parcial da obra não foi um acidente, mas um acontecimento poético-político intencional. Nesse contexto, a trituração não implica destruição, da mesma forma que não consideramos que um artista de *street art* esteja a destruir uma parede quando cria um grafito, mas sim adicionando algo a ela. Neste caso, foi o triturador que conferiu uma dimensão adicional à obra. Os Climáximo realizaram um gesto semelhante ao actuarem sobre a “Femme dans un fauteuil (Métamorphoses)” de Picasso:



Ilustração 4. Pablo Picasso, *Femme dans un fauteuil (Métamorphoses)*, 1929, óleo sobre tela, 91,5 x 72,5, Museu CCB, Colecção Berardo, Lisboa.

Existem dois originais deste quadro, um no Museu Nacional Picasso em Paris e outro na colecção Berardo em Lisboa. Em estudos dedicados a eles, destaca-se consistentemente que essas pinturas revelam uma forma peculiar de sofrimento e crueldade. Muito se escreveu sobre a agressividade das cores, sobre uma tensão pictórica que denota uma expressividade violenta, apontando também para os sentimentos ambíguos do artista em relação às mulheres.¹² Essa intrínseca violência e essa ambiguidade podem ser interpretadas como convites à acção e a uma interrogação que perturba e confronta quem observa a intervenção do Climáximo,

que nos interpelam com uma pergunta extremamente incômoda: “Sabendo o que sabes, o que vais fazer?”.¹³ Nesta pergunta crucial concentra-se a dimensão política dessa acção, evocando a segunda questão dos Seminários: “Que palavras, gestos, que acções nos permitem enfrentar as catástrofes e destruições que se adivinham?”.

Se sabemos quem são os culpados das alterações climáticas, por que não fazemos algo a respeito disso? Concordamos que é legítimo interpretar as acções desses culpados como uma declaração de guerra contra o resto da sociedade, contra o corpo social? E, se considerarmos isso verdadeiro, que formas de defesa seriam aceitáveis nesse conflito? Se a violência directa contra pessoas não é uma forma legítima de autodefesa da sociedade diante de quem degrada o meio ambiente, que formas de violência indirecta seriam consideradas aceitáveis? Poderia a violência ser direccionada contra a arte? O que acontece quando a arte é intencionalmente danificada em espaços públicos para destacar abusos evidentes, uma clara destruição do bem comum? Como uma tentativa de agitar uma sociedade apática? E poderia isso ser também considerado arte?

Muitas e muitos artistas - ou seria mais apropriado dizer ‘artistas’? - já participaram em actos de destruição como uma forma de desafiar normas estabelecidas, para questionar a mercantilização da arte e da vida, e para fazerem declarações políticas sobre a situação do(s) mundo(s). As suas acções frequentemente são impulsionadas pelo desejo de provocar a reflexão e ultrapassar os limites do que é considerado aceitável, tanto na arte quanto na sociedade em geral. Isso me leva à terceira pergunta (adaptada) dos Seminários:



Como podem as artes ser resistência, resgatar memórias, novos universos e uma nova existência?

Ilustração 5. Fotografia da acção dos dois membros dos Climáximo disponível em <https://i.gal/TDW3D>, e terceira pergunta (adaptada) dos Seminários da Salvação do Mundo.

Posso conceber pelo menos uma de várias respostas possíveis. A destruição de uma obra de arte, ou da arte como um todo, talvez seja uma das expressões artísticas mais radicais. No caso em questão, não se trata de uma destruição, visto que a obra de Picasso não sofreu danos. Ao sabermos que a obra estava protegida, o que se destaca é claramente a encenação capturada, neste caso, por uma fotografia cuja poeticidade me parece inegável. É um momento, um breve trecho no decorrer de uma acção poético-política (que aqui incorpora elementos dos *happenings*). Na fotografia, a imediatez do acontecimento poético-político, o seu *hic et nunc*, a sua aura, como diria Walter Benjamin, foi naturalmente perdida. Permanece, no entanto, a ideia dessa acção, desse projecto colectivo que visa transformar o sistema socioeconómico-político.

Mesmo na sua reprodução técnica, essa reivindicação política e ética dificilmente pode ser ignorada, pois conserva a ideia da urgência de salvar o(s) mundo(s) de todos nós, em meio a uma crise de proporções ainda inimagináveis para a maioria das pessoas, que permanecem fechadas nas suas vidas quotidianas. Embora esteja certamente ao alcance da imaginação daquela minoria poderosa e abastada, cujo único objectivo é extrair os últimos lucros antes da iminente catástrofe.

A obra de arte foi encoberta com pintura encarnada a condizer. Há uma expressão poético-política neste acto de apagar uma obra de arte, e que ressalta a urgência de uma tradução cultural e política de nossos comportamentos socioeconómicos. As mãos manchadas de vermelho aderem à parede e ao chão, enquanto a activista e o activista, apesar da violência exercida, se sentam abaixo da obra que alienaram do seu 'uso' habitual, mas sem deixar de lhe conferir respeito. No entanto, é imperativo também reconhecer e respeitar a nova criação artística que aqui emerge, com a finalidade de provocar emoção e inquietação profundas no público, um feito que logrou alcançar.

A activista e o activista certamente enfrentarão punição, disso podemos ter a certeza. Os seus rostos jovens ainda irradiam sinceridade, integridade e convicção honesta. Longe de serem vistos como pessoas assustadoras, destrutivas ou vândalas, parecem indivíduos íntegros. O facto de serem pessoas muito jovens comove. Acusam-nos, a nós, gerações mais velhas, e à sociedade em geral, de omissão e falta de auxílio. É uma imagem dramática num contexto igualmente dramático, uma tragédia na qual não há catarse redentora, apenas a perspectiva de punição por causa da nossa hùbris, da nossa arrogância humana em relação ao planeta.

Recentemente, activistas do clima realizaram protestos em vários museus do mundo, dos quais dá conta uma pequena selecção de fotografias:



Ilustração 6. *Collage* de fotografias de acções de activistas climáticos em museus a nível mundial em 2023.

Deram-se ataques a obras de arte famosas com puré de batatas, sopa de tomate ou ervilhas e até com tinta vermelha, e membros dos Extinction Rebellion colaram-se a quadros.¹⁴ No Museu do Prado, em Madrid, duas activistas dos Futuro Vegetal fizeram-no em dois quadros de Goya,¹⁵ sem causar danos às obras. Na parede, entre as pinturas, escreveram “+1,5°C”, em referência ao limite máximo de aquecimento global estabelecido no Acordo Climático de Paris de 2016. O governo espanhol, em linha com as reacções maioritárias, condenou veementemente a acção. O ministro da Cultura, Miquel Iceta, rotulou o acto como “vandálico”, e afirmou que estaria a provocar uma “rejeição geral”, uma vez que nenhuma causa, independentemente de sua nobreza, justificaria “atacar o património comum de todos”.¹⁶

Mas será realmente verdade que a arte está a ser usada como refém por uma causa com a qual nada tem a ver? As obras de arte e os monumentos já foram alvo de ataques no passado. Durante a iconoclastia protestante na Europa do século XVI, cristãos protestantes retiraram ou mesmo destruíram obras de arte religiosas das igrejas por considerarem que estavam a prejudicar a fé cristã. Anteriormente, os próprios cristãos já haviam deixado um longo rastro de destruição de obras de arte e templos pagãos. Até na actualidade, os monumentos são repetidamente alvo de iconoclastas, se pensarmos só nos ataques a estátuas soviéticas nos Estados Bálticos, ou nas estátuas de figuras ligadas ao colonialismo na Grã-Bretanha, ou em Portugal, no ainda relativamente recente caso da estátua do Pe. António Vieira em Lisboa.¹⁷

No entanto, os protestos de activistas climáticos em museus assumem uma natureza ligeiramente diferente. Os monumentos e estátuas contestados representam expressões de poder (colonial, patriarcal, nacional ou outro), que os activistas do clima também criticam. As imagens em si podem não representar directamente o poder, nem ser responsáveis pela crise climática. Porém, em meio de um previsível declínio do equilíbrio climático do planeta, este activismo levanta a questão da relevância da

arte. As obras de arte são transformadas em símbolos de uma natureza ameaçada, e a sua destruição simulada pretende chocar¹⁸ em vários sentidos sectores sociais muito heterogéneos.

A compulsão por preservar intocáveis as obras culturais é, no contexto da história humana, um fenómeno relativamente recente, apesar de a veneração pela arte ter raízes profundas na cultura burguesa. Em séculos passados, artistas costumavam reutilizar telas quando não podiam adquirir novas. Além disso, a destruição ofensiva da arte também não é algo novo, considerando, por exemplo, as sufragistas que cortavam quadros no século XIX ou, na contemporaneidade, o acto de Ai Weiwei, fotografando-se a deixar cair um valioso vaso da dinastia Han, que se estilhaçou aos seus pés.¹⁹

Contudo, não estamos aqui a discutir os valores burgueses de um cânone estético ou a debater *l'art pour l'art*, mas, sobretudo, a pensar aquilo que vincula a concepção ocidental de arte à última pergunta (alargada) dos Seminários:

Finalmente
por que razão
o mundo deve ser
— e ser salvo?

No exemplo da acção dos Climáximo estamos diante de um fenómeno artista em constante evolução, sem uma poeticidade fixa. Esta geração de activistas climáticos cresceu com as redes sociais, estando, portanto, altamente consciente do impacto e do poder das imagens. No ativismo em geral, a separação entre arte e vida social, entre cultura e natureza, desvanece-se. A presença física e corpórea dos seres humanos torna-se crucial, assim como a reivindicação do seu direito a um *espaço de aparição*, em consonância com as ideias de Hannah Arendt e Judith Butler.²⁰ Há uma intersecção entre o poético e o político, onde o poético emerge no espaço entre a realidade sensível e a sua ideologização para transmitir uma mensagem política. Estabelece-se uma conexão política entre subjectivação, poesia, corpo e lugar.

Apesar da resistência de Gayatri Spivak a adaptações livres de seu conceito, o que esses jovens estão a propor é a aplicação de um certo “essencialismo estratégico”²¹ para transformar o sistema. Esse essencialismo estratégico para a salvação do planeta certamente não é a idealização mínima que Spivak tinha em mente quando desenvolveu o seu conceito no contexto da teoria pós-colonial, mas, ao contrário, uma idealização máxima.

Essas acções podem ter uma aparência menos ‘artística’ no sentido de uma construção artificial ou abstracta, porque são intervenções poético-políticas com uma dimensão concreta de fazer, criar, intervir e intermediar. Podemos chamá-las um poetactivismo, se me for permitido o neologismo, com o qual um grupo subalterno busca libertar-se das amarras sistémicas.²²

Seria uma resposta demasiado cínica questionar se um mundo deve existir, e se algum dos mundos possíveis merece ser salvo de uma catástrofe. Ou afirmar que, se a morte for o sentido da vida, o propósito da arte talvez seja a sua autodestruição. Ou relativizar a noção de uma ‘catástrofe’ global com a dificuldade de a definir, pois cada indivíduo enfrenta desafios únicos na escalada da sobrevivência num mundo marcado por catástrofes climáticas. Contudo, é inegável que, quanto maior a riqueza de alguém, maior pode ser a catástrofe da qual ainda consegue escapar. No final dessa aritmética da desigualdade, restarão apenas quatro ou cinco pessoas com recursos para abandonar o planeta em sua própria nave espacial, depois de o ter tornado inabitável para os demais.

Assim, a pergunta levantada, com toda justiça do(s) mundo(s), pelos Climáximo, atinge tanto a sociedade em geral quanto a própria arte. A situação em que nos encontramos não impede que tentemos enfrentar a catástrofe climática; há oportunidades para melhorar o mundo, pois literalmente tudo está em jogo. No entanto, as respostas sempre serão, essencialmente, perguntas, ecoando as indagações formuladas pela filósofa alemã Eva von Redecker: “Podemos viver neste planeta sem estar constantemente em terror, lutando com dificuldade contra as suas catástrofes? Podemos permanecer aqui de modo que também permaneçamos livres, a desfrutar de tempo em abundância, a olhar para um céu onde as andorinhas dançam?”²³

Em última análise, a pergunta “Sabendo o que sabes, o que vais fazer?”, que os activistas climáticos insistentemente apresentam em diferentes formas, também nos leva de volta à reflexão que formulei no início, sobre a possibilidade de os nossos actos não terem significado fora da interpretação. Na actualidade, a competição entre os relatos pelos quais queremos conferir significado ao(s) nosso(s) mundo(s) tornou-se cada vez mais intensa, obscurecendo as diferenças entre o que permanece ‘possível’ e a observação de algo que consideramos real e factível.

E, dentro desse intrincado cenário, como podem as artes ser resistência, resgatar memórias, criar novos universos ou até mesmo proporcionar uma nova existência? Em vez de aventurar uma resposta que não seja outra pergunta, poderíamos refugiar-nos numa citação de José Saramago: “Nem a arte nem a literatura têm que nos dar lições de moral. Nós é que temos que nos salvar, e isso só é possível com uma postura cidadã ética”.²⁴ Essa exacta postura foi adoptada na acção artivista dos Climáximo.

Para terminar, ainda queria acrescentar outro aspecto, relacionado com a performance de Silvia Penas, intitulada “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo”,²⁵ realizada em 2022 no contexto da exposição “Graça Morais e José Saramago: a arte de pensar *O Ano de 1993*”.²⁶

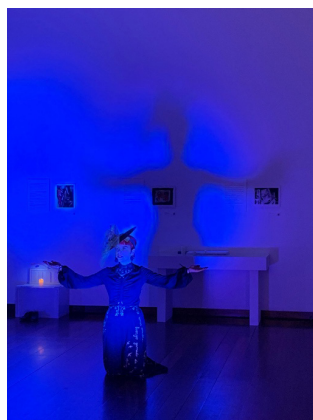


Ilustração 7. Fotografias da performance de Sílvia Penas: “‘Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo’ – Revisitar *O Ano de 1993* de José Saramago”, 27/10/2022, Vigo, Afundación.

O título da performance cita um verso do Poema 3 de *O Ano de 1993*, de José Saramago, um livro escrito entre 1973 e 1974, dividido entre a memória dos horrores de uma ditadura e a experiência esperançosa, mas também desenganada, de uma revolução.

O gemido interminável da mulher representa tanto o sofrimento imposto pela repressão, guerra e tortura, quanto anuncia as incertezas das mudanças revolucionárias. O seu corpo em convulsão, entre a catástrofe passada e as catástrofes por vir, talvez sugira, ao contrário do que pensava Saramago, que as artes podem estar ali para salvar o mundo.

Porém, seria necessário que essa intenção se materializasse de forma poético-política em corpos, acontecimentos e lugares concretos. É um impulso que a poeta Sílvia Penas descreveu assim: “nunca soube diferenciar o poema do mundo / nem do meu corpo”.²⁷ Talvez seja esta consubstanciação que justifique a salvação dos mundos.

Notas

* Burghard Baltrusch é professor titular de Literaturas Lusófonas, presidente da I Cátedra Internacional José Saramago, coordenador do grupo de investigação BiFeGa e do Programa de Doutoramento Interuniversitário em Estudos Literários na Universidade de Vigo. É membro colaborador do grupo Intermedialidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto. A sua investigação centra-se nas obras de Fernando Pessoa e José Saramago, a poesia actual e a teoria da tradução. É investigador principal do projecto “Poesía actual y política II: conflicto social y dialogismos poéticos”, financiado pelo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades do Governo de Espanha (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00, 2020-2023). Foi presidente da Asociación Internacional de Estudos Galegos, coordenou e organizou vários congressos internacionais. Entre outros livros, publicou ou (co-)editou *Bewußtsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*s (Peter Lang, 1997), *Kritisches Lexikon der Romanischen Gegenwartsliteraturen* (5 vols., G. Narr-Verlag, 1999), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry* (Peter Lang, 2012), *Lupe Gómez: libre e estranxeira - Estudos e traducións* (Frank & Timme, 2013), “O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia” - *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago* (Frank & Timme, 2014), *Poesia e Política na Actualidade - Aproximações teóricas e práticas* (Afrontamento, 2021).

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 a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>) e do projecto de investigação POEPOLIT II (PID2019-105709RB-I00, 2020-2024), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación do Governo da Espanha.

² Cf. por exemplo a interpretação que Walter Benjamin fazia do quadro “Angelus Novus” de Paul Klee na nona das suas *Teses sobre o Conceito de História*, in *Gesammelte Werke*, ed. H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, vol. I/2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991: 690-708.

³ Escrito sempre com minúscula para destacar que se trata de versões que visam práticas.

⁴ Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁵ Uma gravação da acção e o comunicado com a respectiva justificação estão disponíveis no site do colectivo (<https://www.climaximo.pt/temos-de-parar-de-consentir-com-a-normalidade-do-genocidio-dois-apoiantes-do-climaximo-cobrem-com-tinta-obra-de-picasso-no-ccb/>).

⁶ Cf. Colin Hay, “Political ontology”, in R. Goodin e C. Tilly, *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, New York, Oxford University Press, 2006: 78-96.

⁷ Cf. www.climaximo.pt/temos-de-parar-de-consentir-com-a-normalidade-do-genocidio-dois-apoiantes-do-climaximo-cobrem-com-tinta-obra-de-picasso-no-ccb/.

⁸ Cf. Russell Martin, *Picasso's War: The Destruction of Guernica, and the Masterpiece that Changed the World*, Dutton, 2012.

⁹ Isso ficou particularmente evidente em 4 de Fevereiro de 2003, quando uma cópia do quadro, exibida no prédio das Nações Unidas em Nova York, foi coberta como um sinal de vergonha, por causa da tentativa de Colin Powell, então Secretário de Estado dos EUA, de legitimar a segunda guerra do Iraque com uma

mentira sobre a existência de armas químicas naquele país.

¹⁰ O comunicado completo encontra-se disponível em <https://i.gal/TDW3D>.

¹¹ Para além de Banksy, poderíamos pensar em acções artísticas de Marcel Duchamp, Yoko Ono e o movimento Fluxus, Gustav Metzger ou Ai Weiwei.

¹² Cf. por exemplo Yve-Alain Bois, *Picasso Harlequin 1917-1937*, Milano, Skira Editore, 2008.

¹³ Excerto do comunicado dos Climáximo, disponível em <https://i.gal/TDW3D>.

¹⁴ Cf. <https://futurovegetal.org/acciones>.

¹⁵ Cf. www.eldiario.es/sociedad/activistas-pegan-marcos-cuadros-majas-goya-museo-prado_1_9685474.html.

¹⁶ Cf. www.eldiario.es/sociedad/activistas-pegan-marcos-cuadros-majas-goya-museo-prado_1_9685474.html.

¹⁷ Cf. www.publico.pt/2020/06/11/politica/noticia/descolonizacao-estatua-padre-antonio-vieira-vandalizada-lisboa-1920272.

¹⁸ Segundo Walter Benjamin, trata-se da ideia da experiência hostil como uma forma de abordar os efeitos da modernidade (neste caso, a nossa cegueira in/voluntária em relação às alterações climáticas) na subjectividade; cf. o ensaio “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, escrito em 1935-1936, in *Gesammelte Schriften*, vol. I/2, ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.

¹⁹ Ai Weiwei, “Dropping a Han Dynasty Urn”, 1995, cf. www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/ai-weiwei-dropping-han-dynasty-urn-1995.

²⁰ Cf. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958; e Judith Butler, *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

²¹ Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. C. Nelson e L. Grossberg, Basingstoke: MacMillan Education, 1988; e *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993.

²² Os processos compensatórios de significação do que seria a salvação dos mundos, propostos por um activismo climático subalterno, por meio das suas intervenções, servem como estímulo para a tradução sociocultural e política. Isso demanda uma intersecção de saberes e afectos, sendo essa hibridação o ponto de partida do seu pensamento político, ao confrontá-lo continuamente com o estratégico e o contingente. Ou “com o pensamento contrário do seu próprio ‘não pensado’” (cf. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994: 64).

²³ Cf. Eva von Redecker entrevistada por Jakob Augstein: “Freiheit bedeutet, Zeit zu haben”, www.freitag.de/autoren/jaugstein/eva-von-redecker-im-gespraech-mit-jakob-augstein-ueber-ihr-buch-bleibefreiheit.

²⁴ Cf. *As Palavras de Saramago*, org. Fernando Gómez Aguilera, São Paulo, Companhia das Letras: 71.

²⁵ Cf. <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/performance-de-silvia-penas-uma-mulher-ainda-nao-parou-o-mais-longo-gemido-do-mundo-revisitar-o-ano-373>.

²⁶ Cf. <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/exposicao-graca-morais-e-jose-saramago-a-arte-de-pensar-o-ano-de-1993-afundacion-vigo-18-29-de-outub-381>.

²⁷ Silvia Penas, *O Resto É Céu*, Barreiro/Cotia, Urutau, 2021.

Bibliografia

- Arendt, Hannah (1958), *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (1991), “Über den Begriff der Geschichte”, in *Gesammelte Werke*, ed. H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, vol. I/2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991: 690-708.
- (1991), “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in *Gesammelte Schriften*, vol. I/2, ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1991: 471-508.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, New York, Routledge.
- Bois, Yve-Alain (2008), *Picasso Harlequin 1917-1937*, Milano, Skira Editore.
- Butler, Judith (2015), *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge, Harvard University Press.
- Climáximo (2023), Comunicado, www.climaximo.pt/temos-de-parar-de-consentir-com-a-normalidade-do-genocidio-dois-apoiantes-do-climaximo-cobrem-com-tinta-obra-de-picasso-no-ccb/ (último acesso em 15/01/2024).
- Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Gómez Aguilera, Fernando (org.) (2010), *As Palavras de Saramago*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Hay, Colin (2006), “Political ontology”, in R. Goodin e C. Tilly, *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, New York, Oxford University Press, 2006: 78-96.
- Martin, Russell (2012), *Picasso's War: The Destruction of Guernica, and the Masterpiece that Changed the World*, New York, Dutton.
- Penas, Silvia (2021), *O Resto É Céu*, Barreiro e Cotia/São Paulo, Urutau.
- Redecker, Eva von (2023). “Freiheit bedeutet, Zeit zu haben” [entrevista por Jakob Augstein], disponível em www.freitag.de/autoren/jaugstein/eva-von-redecker-im-gespraech-mit-jakob-augstein-ueber-ihr-buch-bleibefreiheit (último acesso em 15/01/2024).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. C. Nelson e L. Grossberg, Basingstoke, MacMillan Education.
- (1993), *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge.

Laboratório da salvação. Catastrofismo(s) na poesia polaca

Lukasz Kraj*

Universidade Jaguelônica de Cracóvia

Resumo: A partir da identificação da noção de “salvação” enquanto conceito que implica inevitavelmente a presença de uma ameaça, este artigo tem como objetivo investigar exemplos selecionados de poesia catastrofista polaca em busca de visões de salvação implícitas em imagens de catástrofe. Primeiro, traço o escopo e as principais características da corrente catastrofista, localizando-a no contexto mais amplo da história e da cultura da Polónia. Em seguida, recorrendo à antropologia literária de Wolfgang Iser, analiso três poemas, escritos em diferentes períodos históricos por Józef Czechowicz, Czesław Miłosz e Radosław Jurczak, apontando como as qualidades poéticas presentes nas suas obras transcendem as visões catastróficas e permitem a emergência de esboços de uma possível salvação. Neste sentido, trato a literatura como uma prática epistémica que, graças à força produtiva da imaginação, pode revelar o que está refreado ao raciocínio e à percepção.

Palavras-chave: Poesia polaca, catastrofismo poético, antropologia literária, Józef Czechowicz, Czesław Miłosz, Radosław Jurczak

Abstract: Starting from identifying the concept of “salvation” as one that inevitably implies the presence of a threat, this paper aims to probe selected examples of Polish catastrophist poetry in search of visions of salvation implicit in catastrophic images. Firstly, I trace the scope and leading features of the catastrophist current, localising it within the broader context of Polish history and culture. Subsequently, drawing on Wolfgang Iser’s literary anthropology, I analyse three poems, written in different historical periods, by Józef Czechowicz, Czesław Miłosz, and Radosław Jurczak, pointing out how poetic qualities present in their work transcend the catastrophic visions and permit contours of possible salvation to emerge. In this, I treat literature as an epistemic practice that, thanks to the productive force of imagination, can disclose what is restrained from reasoning or perception.

Keywords: Polish poetry, catastrophism in poetry, literary anthropology, Józef Czechowicz, Czesław Miłosz, Radosław Jurczak

Do ponto de vista da lexicologia, o verbo “salvar” – assim como os seus derivados, incluindo “salvação” – é, pelo menos para um estrangeiro, bastante desconcertante, visto que o seu vasto campo semântico abrange significados e conotações tão distintas como, entre outros, “resgatar alguém” que está a afogar-se, “redimir os pecados” ou “colocar condições”. Todos os diversos usos desse verbo possuem, no entanto, uma característica comum: em cada caso, trata-se de preservar ou proteger um objeto – por exemplo, um naufrago, a humanidade pecadora ou uma cláusula num documento – de certa ameaça, perigo, desastre ou remoção.

O que resulta desta riqueza semântica, senão a inevitável confusão dos estudantes estrangeiros de português (uma vez que as línguas eslavas reservam um verbo diferente para cada um dos significados acima mencionados)? Antes de mais, a noção de “salvar” ou “salvação” leva diretamente a duas questões: (1) salvar quem/ o quê? e (2) salvar do quê? Enquanto a resposta à primeira pergunta se encontra na expressão “salvação do mundo” (embora se trate de uma resposta extremamente ambígua que mais convida à discussão do que esclarece alguma coisa – pois o que é “o mundo”, a quem pertence, porque é que vale a pena preservá-lo?), ainda não é claro o que terá provocado a necessidade de o salvar.

Esta é uma questão fundamental, pois a ameaça precede, condiciona e, em certa medida, determina as várias formas de salvação. Com efeito, não faz sentido – aliás, parece impossível – salvar algo que está seguro e não ameaçado; assim, a “salvação” constitui sempre uma resposta, uma reação, uma intervenção, e, neste sentido, tem um caráter necessariamente secundário, não autónomo e negativo, sendo a sua forma definida pela ameaça que a suscitou.

Antes de abordar o tema central deste texto, ou seja, antes de tentar responder à pergunta sobre o que a literatura – especificamente a poesia, e mais especificamente ainda uma certa linha da poesia polaca dos séculos XX e XXI – diz acerca dos perigos e da salvação e de que forma o faz, vejo-me na obrigação de levantar duas questões. Primeiro, parece não haver dúvida de que o debate sobre possibilidades, condições e formas de salvação constitui hoje, num mundo cada vez mais assolado pela catástrofe climática – ou, como diria Timothy Morton, na Terra depois do fim do mundo (2010: 98¹; 2013: 101²) –, um dos temas mais fundamentais e urgentes, tanto no domínio da economia e da política (como atestam relatórios da COP28) como nas humanidades globais (basta mencionar a rápida ascensão de numerosas correntes ecocríticas nos últimos anos). Não é, portanto, de estranhar que, entre as múltiplas interpretações

possíveis da expressão “salvação do mundo”, uma das mais importantes e naturais seja aquela que se insere no contexto da catástrofe climática planetária.

O segundo ponto, menos evidente, é perceber por que razão é precisamente através da leitura de textos literários que se deve procurar formas de salvação. Enquanto atividade baseada na disposição antropológica para imaginar, a literatura – seguindo aqui a argumentação de Wolfgang Iser – pode ser tratada como uma ferramenta cognitiva, equivalente à percepção e à cognição. Se, como afirma Lawrence Buell, “a crise ambiental envolve uma crise da imaginação” (1996: 2), porque o quadro da cognição e das faculdades criativas da consciência é determinado e ontologicamente dependente da vida material, biológica e não humana, que se vai empobrecendo perante a catástrofe ambiental (Marder 2013: 76-77), é a literatura, como estruturação e articulação simbólica da imaginação humana – isto é, a capacidade de evocar algo que não se pode experimentar de forma sensorial nem deduzir dos dados disponíveis através do raciocínio lógico (Iser 1989: 283) –, que permite pensar, e portanto criar, cenários não reais, não determinados pela experiência anterior nem pela lógica. Esta é a relação entre catástrofe e salvação: enquanto a primeira é um facto, é real, já aconteceu, a segunda, como conceito negativo, permanece enraizada na realidade da catástrofe, mas transcende-a e propõe alternativas, podendo a sua forma ser procurada precisamente na literatura.

Inicie-se esta procura na poesia polaca moderna, pois, embora não particularmente centrada nas perspectivas de salvação, esta literatura tem uma compreensão da catástrofe como poucas outras na Europa.³ Os motivos para tal são principalmente históricos e geopolíticos: de forma muito esquemática, a primeira metade do século XX trouxe à Polónia, para além da independência recuperada em 1918, um processo vertiginoso de modernização, a hecatombe de duas guerras mundiais e o horror dos totalitarismos, nazi e soviético, sucessivamente. A cultura polaca, em particular a literatura, respondeu vigorosamente a estes (e outros) eventos históricos, sendo o conjunto dessas respostas – ou seja, as diversas interpretações artísticas de catástrofes reais e imaginárias – denominado, na história da literatura polaca, como “corrente catastrofista”.

Do ponto de vista atual, a noção do catastrofismo é, no entanto, bastante problemática. Embora tenha sido uma das características dominantes da literatura polaca na primeira metade do século XX – e, segundo alguns autores, ainda se mantenha vital nos dias de hoje (Wilkoń 2016: 12) –, o catastrofismo é um fenómeno difícil de definir inequivocamente, devido à sua multiplicidade genética,⁴ ao seu polimorfismo formal⁵ e ao seu carácter mais filosófico do que literário;⁶ por esta razão, a validade do termo é por vezes contestada (Błoński 1998: 16).

Mesmo que suscite algumas objeções por parte do historiador da literatura, o termo “escrita catastrófica” revela-se bastante útil no campo dos estudos comparativos, pois permite realçar os lugares em que a literatura polaca se distingue

nas tendências que noutras literaturas europeias desempenharam um papel menos importante. Assim, reconheço a utilidade da noção de “catastrofismo”, para a qual, no âmbito deste texto, proponho a seguinte definição (provisória e cautelosa): o termo “catastrofismo”, na literatura polaca, designa um conjunto de convicções ideológicas, históricas, historiosóficas, antropológicas e filosóficas, muitas vezes inter-relacionadas, que consistem em prever ou diagnosticar um colapso do mundo e um declínio de paradigmas entendidos de forma variada (por exemplo, como sistema axiológico, ordem social, política e económica, otimismo epistémico, progressão cultural e civilizacional), valorizando-os negativamente (embora exista também a noção de “catastrofismo salvador”, no qual uma crise ou cataclismo leva à renovação; cf. Kryszak 1985: 4-5). Para se articular dentro de um enquadramento simbólico, essas convicções recorrem frequentemente a literatura.

Embora o catastrofismo também tenha surgido na prosa polaca, acredita-se que foi a poesia – por ser mais propícia a inovações linguísticas e menos inclinada a explicações narrativas, factuais ou lógicas de cataclismos – que produziu as imagens catastróficas mais artisticamente ousadas e sugestivas (Wilkoń 2016: 56). No restante deste artigo, apresento três visões poéticas distintas de catástrofes, questionando-me sobre as visões implícitas de salvação que contêm, assim como sobre o potencial que apresentam no contexto dos desafios cognitivos, axiológicos, sociais e políticos cruciais no mundo atual. Escolho os nomes de Józef Czechowicz (1903-1939), Czesław Miłosz (1911-2004) e Radosław Jurczak (1995) não apenas porque o desastre ocupa um lugar central nas suas obras (pelo menos em determinados períodos), mas também devido à relação que existe entre eles. Apesar de estes autores, representantes de diferentes momentos históricos – o período entre guerras, o período pós-guerra e a atualidade, respetivamente – produzirem poesia enraizada em diferentes fundamentos ideológicos e contextos culturais, apresentando diversas estratégias poéticas, há entre eles uma evidente ligação genealógica, manifestada, entre outros aspetos, num diálogo sobre a forma de perceber e abordar catástrofes.

Józef Czechowicz, um dos principais poetas da chamada “Segunda Vanguarda”,⁷ esteve durante quase toda a sua vida ligado a Lublin, uma cidade provinciana no Leste da Polónia. Este facto não passa despercebido na sua obra poética, em que a catástrofe, pertencendo à ordem universal (cósmica, global ou planetária), é percecionada, filtrada e moldada pela lente da localidade (entendida geográfica e culturalmente) – uma localidade em que os processos de modernização ainda não foram, em grande parte, iniciados. Em consequência, se aparece na poesia de Czechowicz uma experiência de eventos catastróficos de alcance e escala globais (como a Grande Guerra ou a crise financeira global), ela tende a assumir formas apocalípticas, escatológicas e míticas. De resto, uma certa a-historicidade e uma tendência para a mitificação são características muito próprias da literatura polaca modernista (mas não só) do período entre guerras, especialmente daquela sua parte

que foi produzida fora dos grandes centros urbanos, como Varsóvia, Poznań ou Cracóvia:

[W polskiej literaturze] mamy do czynienia z katastrofizmem kraju zacofanego cywilizacyjnie. Dlatego naturalną scenerią [...] wierszy katastroficznych jest przyroda, pejzaż wiejski albo po prostu ucieczka w pierwotność, ku jakiejś dosyć nieokreślonej przeszłości, do sytuacji mitologicznej. [...] Katastrofizm Czechowicza był [...] oddalony od realiów historycznych. (Kłak 1973: 89)

[O catastrofismo da literatura polaca reflete um país atrasado em termos de civilização; assim, os poemas catastróficos encontram o seu cenário mais natural na natureza, na paisagem rural, ou simplesmente numa fuga em direção ao que é primordial, a um passado pouco especificado, a uma situação mitológica. O catastrofismo de Czechowicz afastava-se da realidade histórica.]

Por este motivo, embora as origens do catastrofismo czechowicziano residam em acontecimentos historicamente localizáveis e mesmo centrais na modernidade europeia e global (por exemplo, a experiência da Primeira Guerra Mundial e a posterior participação do autor na guerra polaco-soviética de 1920), esta poesia é povoada por imagens associadas à pré-modernidade, tal como paisagens idílicas do campo, e referências a rituais e mitos (ainda conservados, no início do século XX, por camponeses polacos); cheia de um certo fatalismo, ligado às crenças pré-cristãs na ordem cósmica da natureza e nos poderes divinos da terra. Esta ordem pré-moderna está, no entanto, constantemente ameaçada, como o demonstra o poema “modlitwa żałobna”⁸ [oração fúnebre], do livro *nuta człowieka* [nota humana], publicado em 1939, pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial:

że pod kwiatami nie ma dna
to wiemy wiemy
gdy spłynie zórz ogniowa kra
wszyscy uśniemy
będzie się toczył wielki grom
z niebiańskich lewad
na młodość pól na cichy dom
w mosiężnych gniewach
świat nieistnienia skryje nas
wodnistą chustą
zamilknie czas potłucze czas
owale luster
[...]

chcemy śpiewania gwiazd i raf
lasów pachnących bukiem
świergotu rybitw tnących staw
i dzwonów co jak bukiet

que sob as flores não há fundo
isso sabemos sabemos
quando a alva cair em blocos de fogo
todos adormeceremos
das clareiras celestes escorrerá
um grande trovão
sobre frescos campos e a casa queda
em furiosos bronzes
o nada do mundo ocultar-nos-á
em lenços aquosos
o tempo calará o tempo partirá
a oval dos espelhos
[...]
queremos o canto de estrelas e recifes
florestas com cheiro a faia
o chilrear de esternídeos que cortam o lago
e sinos que como um buquê

A estrutura do trecho acima, tal como é frequente na poesia de Czechowicz, baseia-se no confronto entre duas ordens: a cósmica e a terrestre. Na esfera cósmica, a evocação de elementos cientificamente explicáveis e justificáveis (nesse sentido, “cósmico” significa “planetário”) assume, nesta poesia, características metafísicas (assim, o “cósmico” torna-se “celeste”), exprimindo-se através de referências ao infinito (“não há fundo”, “nada”), a fenómenos atmosféricos carregados de simbolismo e mito (“um grande trovão [...] em furiosos bronzes”) e à alternância do dia e da noite (“quando a alva cair”). O terrestre, por sua vez, abrange uma comunidade (expressa pelo uso da primeira pessoa do plural), supostamente local e rural (“frescos campos”, “florestas”), cujo caráter, diante de uma catástrofe cósmica universal, se revela essencialmente não humano. Face ao colapso do céu, incomparavelmente mais vasto do que a terra, seres humanos, esternídeos, faias, campos e lagos mostram-se igualmente frágeis.

No entanto, a contraposição cósmico-terrestre é apenas aparente: afinal, corpos celestes podem, vistos da perspectiva adequada, encontrar um lugar na harmonia mundana (“canto de estrelas”), sendo o céu constituído por “clareiras”, semelhantes aos campos terrestres, mas superiores à Terra. Daqui resulta que a catástrofe na obra de Czechowicz não é tanto uma reformulação poética do apocalipse bíblico ou do fim

mitológico do mundo, mas consiste sobretudo numa expansão repentina e extrema das dimensões temporais e espaciais da terra por meio da introdução forçada de uma escala planetária. Deste modo, aquilo que é familiar, local e domesticado – e que constitui, por assim dizer, o “mundo” humano (no sentido de “casa” e não de “globo”) – acaba por ser completa e inesperadamente dominado ou absorvido por algo exterior à ordem terrestre. Por outras palavras, a aniquilação da terra diz aqui respeito sobretudo à “terra” no sentido pré-moderno, a uma terra ainda não sujeita à modernização,⁹ próxima, conhecida – através de mitos e rituais – e envolvida numa rede de relações afetivas com o ser humano. Esta terra primordial é substituída pela Terra em maiúscula, a Terra planeta, produto dos processos que constituem a modernidade, tais como (1) a deslocação das localidades culturais por uma perspectiva global, (2) o empobrecimento progressivo do ambiente natural no decurso da industrialização ou, finalmente, (3) a dominação de uma visão científica do mundo que substitui as visões primordiais da terra e da sua relação simbiótica com o homem por discursos especializados, herméticos e potencialmente instrumentais da geologia ou da geografia.¹⁰

Ao emergir no seio do modernismo, a Terra numa perspectiva planetária, essa entidade gigantesca cujas complexidade e modalidade temporal e espacial excedem em muito as escalas de cognição e percepção a que a humanidade está habituada, corresponde àquilo a que Morton, já citado, chama de “hiperobjeto”. Os hiperobjetos são entidades que, devido à sua dimensão, permanecem essencialmente inacessíveis à compreensão sensorial e conceptual, mas que continuam a ser completamente reais e manifestam-se em partes: são “*nonlocal*”; in other words, any ‘local manifestation’ of a hyperobject is not directly the hyperobject. They involve profoundly different temporalities than the human-scale ones we are used to. [...] Hyperobjects have already had a significant impact on human social and psychic space. Hyperobjects are directly responsible for what I call *the end of the world*” (Morton 2013: 1-2).

Este é exatamente o caso do poema de Czechowicz, onde uma manifestação parcial do hiperobjeto (a Terra enquanto planeta) sob a forma de traços e indícios implica o fim do mundo (a terra enquanto uma paisagem domesticada, uma comunidade e uma forma de viver). Nesta perspectiva, trata-se do mundo nos termos próximos do pensamento de Martin Heidegger, ou seja, de um conjunto de elementos ônticos que permanecem dentro do alcance da consciência humana, fenomenologicamente acessíveis, em cujo lugar, na poesia catastrófica, se instala o estranho, o incompreensível e o espantoso. Embora o “mundo” heideggeriano esteja ontologicamente ancorado na terra (Heidegger 1975: 48-49), esta é concebida mais como uma esfera da vida, um solo fértil e produtivo, do que como um planeta – uma massa gigantesca de rochas, um corpo celeste alienígena e perturbador. O planeta Terra, argumenta Dipesh Chakrabarty, comentando esta distinção de Heidegger, “remains profoundly indifferent to that [human] existence” (2021: 70).

A “oração fúnebre” é, assim, uma invocação para a restauração da terra perceptível, cognoscível e interpretável, uma terra rica em formas de vida orgânica (faias, esternídeos) e inorgânica (lago, estrelas); uma terra da qual o homem brota, que habita e da qual faz parte graças a primordiais vínculos ctônicos. São esses vínculos, livres da instrumentalização e da alienação da modernidade, que devem ser preservados, parece afirmar Czechowicz, diagnosticando de forma dramática que, ao impor o pensamento planetário, “modernity [...] brought about the loss of something precious” (Čalinescu 1987: 265). Embora catastrófica, a sua poesia advoga a salvação de um mundo a habitar, um mundo familiar e próximo – mesmo que este se encontre além das dimensões físicas, como uma vaga lembrança do paraíso perdido” (Kołodziejczyk 2006: 13).

Sendo a figura mais proeminente (com a possível exceção dos poetas da Segunda Guerra Mundial) do catastrofismo na Polónia e um grande inovador da linguagem poética, Czechowicz influenciou significativamente os poetas que lhe sucederam. O exemplo mais evidente da sua influência manifesta-se na obra do grupo “Żagary”, constituído e ativo nos anos 30 em Vilnius, que na época estava sob a jurisdição da Polónia. Foi neste grupo, também conhecido como “awangarda wileńska” [vanguarda de Vilnius], que começou a publicar poesia Czesław Miłosz, posteriormente galardoado com o Prémio Nobel (1981). Embora a adesão eventual de Miłosz à corrente catastrofista tenha sido objeto de longas disputas entre vários estudiosos da sua obra (Kwiatkowski 1981: 10-11; Miklas-Frankowski 2014: 61-72), não há dúvida de que ele recorre extensivamente a imagens apocalípticas. As visões cataclísmicas, que apareciam com frequência na obra de Miłosz durante o período entre guerras (especialmente no volume *Trzy zimy* [Três invernos], 1936), desapareceram, no entanto, com a chegada da catástrofe no mundo real. Na perspetiva da cultura polaca, a Segunda Guerra Mundial – pois é dela que se trata – foi um evento muito mais devastador, horrível e traumático – porque real e tangível – do que qualquer visão metafórica ou artística que os poetas catastrofistas pudessem ter concebido. Além do genocídio e da destruição numa escala sem precedentes, a guerra e o Holocausto desencadearam uma série de crises profundas na cultura, de natureza sobretudo epistémica, ética e estética. Como resultado, nos primeiros anos do pós-guerra, a literatura polaca – impotente e muda face à extensão da devastação material e espiritual – ilustrou perfeitamente o famoso slogan de Theodor Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é bárbaro”.

E é nesse momento, em 1945, perante a completa ruína dos sistemas axiológicos até então vigentes no Ocidente, por um lado, e o sentimento de inadequação da poesia, por outro, que Miłosz publica o volume *Ocalenie* [Salvação] com o famoso ciclo “Głosy biednych ludzi” [Vozes da pobre gente], inaugurado pelo poema “Piosenka o końcu świata” [Canção do fim do mundo]:

W dzień końca świata
Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji,
Rybak naprawia błyszczącą sieć.
Skaczą w morzu wesołe delfiny,
Młode wróble czepiają się rynny
I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć.
[...]
A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już
[...]
Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,
Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,
Powiada przewiązując pomidory:
Innego końca świata nie będzie,
Innego końca świata nie będzie.

No dia do fim do mundo
A abelha sobrevoa uma flor de capuchinha,
O pescador repara uma rede que reluz.
Saltam no mar alegres golfinhos,
Pardais jovens seguram-se na calha do telhado,
E a serpente tem pele dourada, tal como devia ter.
[...]
Os que esperaram relâmpagos e trovões,
Estão desiludidos.
Os que esperaram sinais e trombetas de arcanjos,
Não acreditam que esteja a acontecer já
[...]
Só o velhinho de cabelo grisalho que poderia ser profeta,
Mas não é profeta, porque tem outro trabalho,
Diz, ao amarrar o tomateiro:
Não haverá outro fim do mundo,
Não haverá outro fim do mundo.

Neste poema, deliberada e manifestamente, suprime-se tudo o que poderia testemunhar o fim do mundo, tal como o conhecemos através de mitos, da Bíblia ou da literatura. Cabe ao leitor responder ao apelo do texto e participar no poema, preenchendo a lacuna deixada pela catástrofe que Miłosz não deseja ou não pode

expressar. Este processo torna-se possível devido ao contexto: a data de publicação e outros poemas sobre a guerra e o Holocausto (como o famoso “Campo di Fiori”) que este poeta escreveu. Ao eliminar da sua visão a imagem típica do apocalipse, mas também as marcas da guerra em geral, Miłosz posiciona o “fim do mundo” não como um evento, mas como um ponto de referência escatológico, portanto, anterior e exterior a qualquer cultura, precedendo e transcendendo todos os acontecimentos históricos (Okopień-Sławińska 1987: 217). O invisível e inefável “fim do mundo” compreende-se aqui como o término definitivo e trágico de um determinado paradigma cultural; como o descrédito e a desintegração dos valores desenvolvidos e cultivados pela cultura europeia, que durante séculos regularam os laços sociais no seu interior; como o esgotamento das narrativas sócio-políticas, historiosóficas ou filosóficas otimistas da modernidade, e finalmente – como o fim de um certo modelo da estética literária.¹² Revela-se o caráter histórico – e, portanto, convencional, efêmero e contingente – do mundo simbólico constituído pelos artefactos culturais.

Lido no seu contexto histórico, o poema de Miłosz aborda a responsabilidade fundamental pelo mundo que o homem constrói e que, em 1945, acabava de implodir. A aniquilação de uma formação cultural não é equivalente a um apocalipse total, pois a sua tragédia reside precisamente no facto de o homem estar sempre condenado a viver e a reconstruir uma cultura, mesmo sabendo que essa ação pode revelar-se inútil ou mesmo conduzir ao genocídio. Não é a perspectiva da inexistência que provoca o horror, mas, pelo contrário, a necessidade de continuar uma vida¹³ marcada pelo trauma da guerra, do crime e do massacre. Hoje, porém, em retrospectiva, é talvez possível arriscar uma leitura um pouco mais otimista do poema de Miłosz. Na sua canção, há algo que foi salvo: a vida em si, entendida, ao mesmo tempo, em termos vitalistas e biológicos – como a força ontológica fundamental responsável pela organização e reorganização da matéria, pela criação e decomposição de formas, assim como pelo estabelecimento e desaparecimento de relações, redes e constelações entre elas. O fim de qualquer forma de vida, mesmo a mais simples – de uma abelha, um pardal, uma serpente, um golfinho, um ser humano – é em si mesmo o fim do mundo, o fim de algum mundo. No entanto, este fim inscreve-se na ordem da vida sem nunca a ameaçar, pois a força vitalista do mundo permanece indelével.

A poética do fim do mundo também se manifesta na literatura contemporânea, sobretudo entre os poetas da geração mais jovem, cuja poesia procura, de várias formas, enfrentar a experiência central do mundo contemporâneo, nomeadamente a catástrofe planetária e o capitalismo galopante que a provocou. Para alcançar tal objetivo, remete – embora não de forma explícita – para a rica tradição do catastrofismo polaco, cujas particularidades (como o visionarismo e a mitificação) são completadas e atualizadas por referências a acontecimentos políticos, económicos e sociais no mundo de hoje (Trzeciak 2021) ou através do processamento, frequentemente de caráter trans-semiótico, de inspirações da cultura pop, como o *anime*, o *cyberpunk*

(*Paranoia Bebop* de Agata Puwalska) ou o *biopunk* (*Animalia* de Anna Adamowicz).

Um exemplo paradigmático desta tendência encontra-se em *Zakłady holenderskie*¹⁴ [Livros holandeses] (2021), o segundo livro de uma das vozes poéticas mais fortes desta geração, a de Radosław Jurczak – que, aliás, admite abertamente ter sido influenciado por Miłosz (Jurczak/Kujawa 2016: 60). *Zakłady holenderskie* constitui, entre outros, uma especulação poética em torno da narrativa tecnoentusiasta presente no discurso público sobre a catástrofe climática. Segundo esta narrativa, a humanidade é ou será em breve capaz de se salvar do cataclismo, escapando da Terra e colonizando Marte. Ao enquadrá-la na realidade económica, política e na teoria de probabilidade, Jurczak revela que esta ótica, teoricamente otimista, é, na verdade, profundamente e irrevogavelmente distópica. Isto porque, mesmo supondo que a colonização de Marte seja possível, ela será iniciada, planeada e realizada pelo capitalismo, motivada pelo desejo de acumular recursos e não com propósito de salvar o mundo.

O livro, impregnado por uma profunda melancolia e resignação (Jurczak, aliás, recorre frequentemente à forma tradicional da elegia), dialoga assim com o diagnóstico fundamental de Mark Fisher sobre o realismo capitalista: “é mais fácil pensar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (Fisher 2009: 1-12). A esperança da salvação da humanidade, escapando da terra em chamas, é aqui exposta como ingénua e ilusória, conforme fica evidenciado nos próprios títulos, por exemplo, “Cena wody w koloniach po raz pierwszy przekracza 100\$ za baryłkę” [O preço da água pela primeira vez ultrapassa os 100\$ por barril]. A insensatez e a destruição do capitalismo – que devorou um planeta e, antevê-se, em breve devorará outros – são sintetizadas pela figura de Elon Musk, como no poema “ [2] Elon Musk odznacza kolonistów” [Elon Musk condecora os colonos]:

dla Janka Rojewskiego

Którzy będą handlować wodą i rudą krzemu,
męscy i archaiczni jak gaz ziemny i złoto,
na drobnej czerwonej kropce stłoczeni jak w sercu pożaru,

złapani w obiektyw jak w sondę i przesyłani na Ziemię
jak próbki marsjańskiej skały, czekają w równym szeregu.
Którzy będą handlować wodą i rudą krzemu,

obdarzani kredytem posłusznym i rozłożystym
jak para skrzydeł lub żagiel, pewniejszym i większym od Ziemi,
na małej czerwonej kropce zamknięci jak w oku pożaru,

wynagradzani hajsiewem mnogim jak galaktyki,
czekają w równym szeregu słuchając świergotu dronów,
męscy i archaiczni. Jak gaz ziemny i złoto

od dawna nieznani na Ziemi: nazwiska jak rasy zwierząt
wymarłych przed stuleciem, twarze jak z pierwszej konkwisty,
na zimnej czerwonej kropce zmieszczone jak w oku pożaru.

Noszący broń i dolary, czekają w równym szeregu,
którzy będą handlować wodą i rudą krzemu:
męscy i archaiczni jak gaz ziemny i złoto,
na drobnej czerwonej kropce stłoczeni jak w sercu pożaru.

a Janek Rojewski

Aqueles que irão traficar água e minério de silício,
másculos e arcaicos como gás natural e ouro,
no minúsculo ponto vermelho apinhados como no coração de um incêndio,

apinhados pela lente como por uma sonda e enviados à Terra,
amostras de rocha marciana, esperam alinhados em fileiras.
Aqueles que irão traficar água e minério de silício,

dotados de um crédito obediente e amplo
como asas ou velas, mais fiável, maior do que a Terra,
no pequeno ponto vermelho apinhados como no coração de um incêndio,

remunerados em moeda múltiplice como galáxias,
esperam alinhados em fileiras, à escuta do chilrear dos drones,
másculos e arcaicos. Como gás natural e ouro,

já esquecidos na Terra: apelidos como raças de animais
extintos há um século, rostos como os da primeira Conquista,
ajuntados no ponto frio, vermelho, como no olho de um incêndio.

Equipados com armas, dólares, esperam alinhados em fileiras,
aqueles que irão traficar água e minério de silício:
másculos e arcaicos como gás natural e ouro,
no minúsculo ponto vermelho apinhados como no coração de um incêndio.

Os poemas de Jurczak, matemático, programador, filósofo e cientista cognitivo, são extremamente regulares em termos de forma, do número de estrofes, versos, sílabas e rimas – qualidades estas que, infelizmente e necessariamente, se perdem na tradução. Jurczak encara o rigor e a regularidade como um dos terrenos comuns entre a poesia e a ciência, explorando o potencial poético de princípios, fórmulas ou processos próprios da matemática, da informática ou da engenharia. Por exemplo, a vilanela acima apresentada tem uma estrutura modular, ou seja, é constituída por módulos independentes uns dos outros, que podem ser organizados e reorganizados livremente, tanto no conjunto do texto (ao nível das estrofes) como dentro de cada estrofe (ao nível dos versos). Esta modularidade é possível graças à própria natureza formal da vilanela – um dos géneros literários mais rígidos em termos de forma – e, sobretudo, à flexão da língua polaca, que faz com que a posição das unidades sintáticas que a constituem seja relativamente pouco relevante para o sentido de uma frase. Este é apenas um dos numerosos exemplos do uso criativo e transformativo que a literatura faz da tecnologia.

Quais são as implicações de uma construção como esta para a carga ideológica do poema? Sobretudo, ela contrasta fortemente com a narrativa central do capitalismo, ou seja, a do crescimento linear: contínuo e infinito. A forma do poema incita à desconstrução ou à inversão da lógica da conquista de Marte – após a qual, antecipamos, ocorrerão outras conquistas cósmicas –, levando a pensar numa forma de história humana que não se baseie na expansão. A poesia de Jurczak, inspirada na tecnologia, pode assim ser vista como um exercício cognitivo, uma especulação ou uma ferramenta capaz de tirar os leitores do realismo capitalista que predetermina e enquadra a perceção do real por meio da imaginação. Desta forma, ela completa e atualiza as formas de salvação já presentes, ainda que implicitamente, nos poemas de Czechowicz e Miłosz, nomeadamente o cultivo de relações e laços com a terra e o lugar, ou o reconhecimento da precedência do material e biológico sobre o simbólico e o cultural. Entendida dessa maneira, de acordo com os argumentos de Iser referidos acima, a literatura pode contribuir para uma mudança de consciência – um primeiro passo em direção à salvação.

O verbo “salvar”, como mencionado na introdução, implica a existência de um objeto a ser salvo, bem como uma ameaça contra a qual esse objeto deve ser protegido. No entanto, também denota um ato, uma ação, uma atividade, um direcionamento intencional da atenção para alguém ou algo que merece ser salvo. O ato de leitura literária é um exemplo desse tipo de ação e, embora não tenha o poder de salvar por si só, pode, por vezes, desvendar o obscuro, aproximar o inacessível e indicar caminhos onde o desastre parece inevitável. Ou, pelo menos, é nisso que muitos de nós, leitores, investigadores, ou simplesmente seres humanos que vivem neste mundo em chamas, queremos acreditar.

Notas

* Łukasz Kraj formou-se em Estudos Franceses e Portugueses, assim como em Antropologia da Literatura pela Universidade Jaguelónica de Cracóvia, onde atualmente trabalha numa tese de doutoramento sobre o imaginário da Terra na poesia do modernismo europeu. Simultaneamente, é responsável pelo projeto de investigação “Rooted and Uprooted in Polish Poetry of 20th and 21st Centuries: A Project of Phytographic Criticism”, financiado pelo Ministério da Educação e Ciência da Polónia. É autor de uma monografia sobre a figura da *pietà* na literatura e nas artes visuais do século XX. Os seus interesses de investigação abrangem o imaginário vegetal na literatura e na teoria da literatura, as imagens culturais de Gaia e a influência dos processos de modernização nas perceções humanas da Terra.

¹ “The end of the world has already happened [...]. We changed the climate. This is what it looks like after the end of the world.”

² “Because *the world* as such – not just a specific idea of world but *world* in its entirety – has evaporated. Or rather, we are realizing that we never had it in the first place”.

³ Naturalmente, a crença na inevitabilidade da catástrofe estava presente na literatura de toda a Europa e expressava-se, por exemplo, no decadentismo (Čalinescu 1987: 162). Contudo, na Polónia, esta tendência universal foi reforçada por fatores históricos; assim, na literatura polaca, o catastrofismo desempenhou um papel particular.

⁴ As fontes do catastrofismo estão presentes nas obras de Arnold Toynbee, Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler e Ortega y Gasset, assim como em acontecimentos históricos como a Grande Guerra ou a Revolução de Outubro (Hutnikiewicz 1974: 31-32).

⁵ O catastrofismo na Polónia tinha uma natureza bastante “parasitária”, ou seja, associava-se a outras poéticas e correntes, como o expressionismo ou a vanguarda (Wilkoń 2016: 10-11).

⁶ Na ausência de determinantes formais ou de uma poética específica do catastrofismo, torna-se difícil afirmar se esta tendência é um fenómeno literário ou se deve ser inserida num contexto cultural mais amplo (Wyka 1977: 291; Fiut 1998: 109).

⁷ Na literatura polaca, o termo “Segunda Vanguarda” refere-se à totalidade das correntes de vanguarda que surgiram na década de 1930. Os escritores associados a esta corrente cultural foram além do entusiasmo tecnológico, da modernolatria e do otimismo civilizacional dos vanguardistas das décadas de 1920 e 1930 (incluindo os futuristas, os formalistas e a chamada Vanguarda de Cracóvia, de orientação construtivista). Os dois grupos literários mais importantes – a Vanguarda de Lublin e a Vanguarda de Vilnius (a comunidade de “Żagary”) – ofereceram poesia ancorada na localidade, mas impregnada de um sentimento de catástrofe global iminente.

⁸ A tradução do texto que se segue é, evidentemente, bastante literal e, infelizmente, não consegue preservar as qualidades estéticas essenciais do original: a forte musicalidade, a organização rítmica e fónica, que na poesia de Czechowicz desempenham um papel semântico importante, conotando, por exemplo, elementos idílicos (eufonia) ou demoníacos (cacofonia).

⁹ Um exemplo claro dos efeitos prejudiciais da transformação moderna da Terra – pela sua desumanização e integração na rede global de interdependências económicas – pode ser encontrado no romance

La Terre (1887), de Émile Zola. Nesta obra, a figura tradicional da mãe, da amante e da provedora é substituída pela imagem de um dilúvio devastador de cereais baratos importados da América.

¹⁰ Cf. Walsh 2015: 1-20.

¹¹ No meu texto, o elogio do enraizamento e de um contacto primordial com a terra tem um carácter essencialmente descritivo e não postulativo, pois estou consciente de que pode ser interpretado como uma variante do anseio rousseauniano por um vínculo perdido com a natureza, característico da modernidade, e que esta atitude tem sido criticada em várias ocasiões, inclusive a partir da posição de uma ética da alteridade (Levinas 1976: 154-155) ou, mais recentemente, da ecocrítica (Heise 2008: 48).

¹² Um termo até certo ponto apropriado para descrever a poética do poema de Miłosz é aquele utilizado no caso de outro poeta do pós-guerra, Tadeusz Różewicz, nomeadamente, “a poética da garganta apertada”. Różewicz, também testemunha e participante da barbárie do tempo de guerra, busca uma nova forma para a poesia – uma forma extremamente económica em palavras e completamente desprovida de qualquer ornamentação. A mesma tendência surge também com força na prosa daquela época, como por exemplo, em Tadeusz Borowski ou Zofia Nałkowska.

¹³ Neste ponto, Miłosz segue a linha do apocalipse bíblico, no qual a humanidade, incapaz de suportar o horror do fim do mundo, suplica às forças da natureza: “Caí sobre nós e escondi-nos” (Ap 6:16). “Tytuł książki Jurczaka odsyła do zasad logiki i prawdopodobieństwa – wprowadza jako temat książki refleksję nad układem szans w sytuacjach losowych” (Sala 2021) [O título do livro de Jurczak evoca princípios da lógica e da probabilidade, introduzindo, como o tema, uma reflexão sobre configurações de chances em ocorrências aleatórias].

Bibliografia

Apocalypse, in *Bíblia Sagrada*, Cucujães, Editorial Missões: 2069-2096.

Błoński, Jan (2016), *Miłosz jak świat*, Kraków, Znak.

Buell, Lawrence (1996), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press.

Čalinescu, Matei (1987), *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch*. Postmodernism, Durham, Duke University Press.

Chakrabarty, Dipesh (2021), *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

Czechowicz, Józef (1997), “modlitwa żałobna”, in *Poezje zebrane*, Toruń, Algo: 237.

Fisher, Mark (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books.

- Fiut, Aleksander (1998), *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Heidegger, Martin (1975), *Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter, New York, Harper and Row.
- Heise, Ursula K. (2008), *Sense of Place and Sense of Planet. The environmental imagination of the global*, Oxford, Oxford University Press.
- Hutnikiewicz, Artur (1974), *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Iser, Wolfgang (1989), *Prospecting. From reader response to literary anthropology*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- Jurczak, Radosław & Kujawa, Dawid (2016), “Łatwo nieświadomie odpalić ten cały mechanizm represji”. Z Radosławem Jurczakiem rozmawia Dawid Kujawa, *Inter-*, 1: 60-67.
- Jurczak, Radosław (2021), “Elon Musk odznacza kolonistów”, in *Zakłady Holenderskie*, Stronie Śląskie, Biuro Literackie: 8.
- Kłak, Tadeusz (1973), *Czechowicz - mity i magia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Kryszak, Janusz (1986), *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Bydgoszcz, Pomorze.
- Kwiatkowski, Jerzy (1981), “Miejsce Miłosza w literaturze polskiej”, *Teksty*, 4-5, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk: 5-26.
- Kołodziejczyk, Ewa (2006), *Czechowicz - najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Levinas, Emmanuel (1976), “Le lieu et l’utopie”, in *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel: 153-158.
- Marder, Michael (2013), *Plant-Thinking: a Philosophy of Vegetal Life*, New York, Columbia University Press.
- Miklas-Frankowski (2014), “Katastrofizm Czesława Miłosza”, *Studia Gdańskie. Wizje i rzeczywistość*, 11: 61-72.
- Miłosz, Czesław (2018), “Piosenka o końcu świata”, in *Wiersze wszystkie*, Kraków, Znak: 218.
- Morton, Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press.
- (2013), *Hyperobjects. Philosophy and ecology after the end of the world*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra (1987), “Przedmieście jako inna Piosenka o końcu świata: przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza”, *Pamiętnik Literacki*, 78: 217-231.
- Sala, Zuzanna (2021), “Jeśli przyszłość jest konieczna, to przyszłość jest możliwa”, 8. Arkusz “Odry”, 3, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, <http://8arkusz.pl/index>.

- php/2021/04/27/zuzanna-sala-jesli-przyszlosc-jest-konieczna-to-przyszlosc-jest-mozliwa-rec-r-jurczak-zaklady-holenderskie-03-2021/.
- Trzeciak, Katarzyna (2021), "Odkręcić tryb postępu", KONTENT, 16, Fundacja KONTENT, http://kontent.net.pl/czytaj/16#Odkrci_tryb_postpu_Transhumanistyczna_instrukcja_obsugi_rec_R_Jurczak_Zakady_holenderskie.
- Walsh, Rebecca (2015), *The Geopoetics of Modernism*, Gainesville, University Press of Florida.
- Wilkoń, Teresa (2016), *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1930. Szkice literackie*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wyka, Kazimierz (1977), *Rzecz wyobraźni*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.



Neste volume, Annita Costa Malufe pensa o que significa viver (e sobreviver a) uma pandemia como a de Covid-19, agravada pela resposta catastrófica (ou pela mera negação) do governo brasileiro: experiência de um fim de um mundo, que pode ser pensada por conceitos colhidos na literatura e na filosofia - a escrita do desastre em Blanchot, o esgotamento em Beckett / Deleuze; Burghard Baltrusch interroga os conceitos de salvação e de mundo(s), reflectindo sobre as acções de activistas climáticos, em particular do colectivo Climáximo (que em 2023 derramou tinta vermelha sobre um quadro de Picasso - na verdade, protegido por um vidro), e questionando valores como arte, intervenção, ética e política, resistência, essencialismo estratégico; e Łukasz Kraj estuda as ideias de catástrofe e salvação na poesia polaca do século XX, lendo textos de Józef Czechowicz, Czesław Miłosz e Radosław Jurczak, convocando o imaginário apocalíptico, a memória tenebrosa da II Guerra Mundial, mas também uma forma de resistência anti-capitalista, que permita, através do poema, «desvendar o obscuro, aproximar o inacessível».

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA