



Materiais para a Salvação do Mundo 14

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 14

Setembro de 2026

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 47

PEDRO EIRAS

AUTORES

SIMÃO VALENTE, DIOGO MARQUES, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

A PARTIR DE UMA FOTOGRAFIA DE PEDRO EIRAS, 2026

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-36872-1-5 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-36872-1-5/lib47>

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

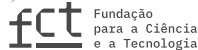
© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2026

Esta publicação é desenvolvida no âmbito do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UID/00500/2025 | DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-SemDerivações 4.0.



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



UID/00500/2025

Materiais para a Salvação do Mundo 14

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, Simão Valente interroga as relações entre citação, saudação e salvação, pensando como a abertura da linguagem à emergência do texto do outro permite salvá-lo (ou, numa abordagem derridiana, permite apenas «uma salvação que salva [...] o ato de salvar»), testando esta intuição numa leitura do entendimento da História (e sua repetição) segundo Antonio Gramsci; Diogo Marques propõe um «movimento contrapoético», observando poemas instalados na superfície lunar (Kac 2025), alojados no genoma de uma bactéria (Bök 2015, 2025), ou processos de degradação provocados por microorganismos (Cesar & Lois 2018), questionando o funcionamento de textos que não dependem de uma recepção (e validação) humana; para terminar, eu próprio proponho um «saldo e ocultação» dos Seminários e dos *Materiais para a Salvação do Mundo*, voltando a interrogar ameaças e soluções, convocando autores (de Friedrich Hölderlin a Adília Lopes, de F.W. Murnau a Trudruá Dorrico...) e festejando as 61 vozes que ao longo de seis anos, incansavelmente, pensaram a ideia de salvação do mundo.

Pedro Eiras

Salvar, saudar, citar¹

Simão Valente*

Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada

Resumo: Este artigo analisa a relação entre salvação, saudação e citação como formas de reconhecimento do outro e de construção da linguagem. Partindo da leitura de Jacques Derrida sobre o duplo sentido da palavra francesa *salut* (saudação e salvação) num poema-ensaio de Michel Deguy, que por sua vez se debruça sobre o papel de Beatriz na *Vita Nuova* de Dante, vemos como o gesto de Beatriz inaugura simultaneamente o amor, a poesia e a possibilidade de redenção. Em seguida, aproxima-se essa reflexão de um artigo de Antonio Gramsci, que interpreta um baralho de cartas patriótico para questionar a ideia de novidade histórica, recorrendo implicitamente ao verso de Giosuè Carducci: “ciò che fu torna e tornerà ne i secoli”. A análise evidencia como a prática da citação reconfigura sentidos ao longo do tempo e como a linguagem se renova resistindo às tentativas de inovação.

Palavras-chave: citação, saudação, Derrida, Deguy, Gramsci

Abstract: This article examines the relationship between salvation, greeting, and citation as forms of recognizing the other and constituting language. Drawing on Jacques Derrida's reading of the double meaning of the French word *salut* (“greeting” and “salvation”) in a prose poem by Michel Deguy, itself centred on Beatrice's role in Dante's *Vita Nuova*, it shows how Beatrice's greeting simultaneously inaugurates love, poetry, and the possibility of redemption. The discussion then turns to an article by Antonio Gramsci, who interprets a patriotic deck of playing cards to question the idea of historical novelty, implicitly invoking Giosuè Carducci's verse, “ciò che fu torna e tornerà ne i secoli”. The analysis highlights how citation transforms meaning over time and how language renews itself precisely through its resistance to attempts at innovation.

Keywords: citation, salutation, Derrida, Deguy, Gramsci

Interessa-me pensar a palavra “salvação”, em especial uma ambiguidade etimológica, isto é, a sua proximidade à ideia de saudação. Aprofunda-se essa linha de pensamento ao considerarmos o que há na saudação de interpelação ou chamamento: é gesto inaugural da entrada na linguagem através do reconhecimento do outro. O que agora vou expor parte desta reflexão inicial, declinada em dois aspetos: primeiramente, entre a teoria e a poética, veremos algumas propostas de Jacques Derrida para pensar a ideia de salvação/saudação, bem como outras que lhe estão contíguas, ou sobrepostas: falei já de interpelar ou chamar, mas consideraremos ainda a apóstrofe e a citação. Num segundo momento, partirei para um estudo de caso que tocará num artigo de jornal de Antonio Gramsci, intitulado “Os reis imortais”, publicado em abril de 1916 no *Avanti*, órgão oficial do Partido Socialista italiano; no poema de Giosuè Carducci, “Canto di marzo”, recolhido no volume *Odi barbare* de 1889; por fim, dois baralhos de cartas. Todas as traduções, quando as julguei necessárias, são da minha responsabilidade.

O ponto-chave na obra de Derrida para o tratamento da questão salvação/saudação é o estudo “Comment nommer”, publicado pela primeira vez num volume inteiramente dedicado à obra do poeta Michel Deguy, em 1995. Derrida trata em especial o poema-ensaio “Apparition du nom”, de 1966, que aborda a saudação de Beatriz a Dante que inaugura a *Vita Nuova*. A língua francesa é especialmente interessante para lidar com o problema da salvação, tendo em conta a ambiguidade do termo *salut*, que significa simultaneamente salvação e saudação. Leiamos um excerto de Deguy:

Béatrice est le salut, dans la secrète, la singulière bivocité de ce mot. Elle est celle qui salue, dans la Vita Nova, celle qui sauve dans la Comédie. (...) *La Vita Nova (sic)* est ce livre écrit pour fonder le double sens du *salut*. (...) Béatrice est ce nom qui a reçu visage pour que sa vérité fût entendue, c’est-à-dire pour un poète, car il est celui qui a passion de l’étymon, celui pour qui le son, le sens, le nom, l’apparition, ne sont qu’un, à savoir: ce qui est là, présent dans sa présence.

[Beatriz é *salut*, na secreta, na singular bivocidade desta palavra. É aquela que saúda na *Vita Nova*, que salva na *Comédia*. (...) *La Vita Nuova* é esse livro que é escrito para fundar o duplo sentido do *salut*. (...) Beatriz é o nome que recebeu um rosto para que a sua verdade fosse ouvida, isto é, para um poeta, pois é ele quem tem a paixão do étimo, aquele para quem o som, o sentido, o nome, a aparição são um só, ou seja: aquilo que está lá, presente na sua presença.] (Deguy 1966: 245-246)

La Vita Nuova é a história do nascimento de um amor e de uma vocação poética, quando pela primeira vez a amada reconhece a presença do poeta, saudando-o. Começa aí a nova vida de Dante, enobrecido pelo conhecimento do amor, que é também um conhecimento da linguagem que o articula. Aqui reentramos em

território mais familiar, de pendor teológico, pois a salvação em causa é também a da alma de Dante: através do amor a Beatrice conhecerá o amor divino. É através de Beatrice, que assim é chamada porque concede a beatitude, como sugerido ainda em *La Vita Nuova*, que Dante encontra a capacidade de contar em poesia a história dessa salvação. Isto traz um problema que encontro na origem do uso da expressão “salvação do mundo”: o cariz subjetivo, personalista da ideia de salvação conforme filtrada e estruturada pelo pensamento cristão, sendo paradigmática a história da salvação de Dante, um indivíduo, em *La Vita Nuova* e na *Comédia*. Vejamos a leitura que Derrida faz de Deguy:

Mas tal *salut* não foi apenas um ato da *Vita Nuova*. Terá sido (...) uma fundação da *Vita Nuova*, na verdade uma dupla fundação. (...) O *salut* terá fundado a *Vita Nuova*, que por sua vez terá fundado o *salut*, e tê-lo-á fundado ao fundir o *salut* consigo mesmo, na nomeação do nome, o duplo sentido da palavra “salut”, a saudação que se dirige ao outro e a salvação que salva: o *salut* no *salve* da apóstrofe (...) até mesmo no brinde (recorde-se os brindes de Mallarmé aos seus amigos poetas), e, por outro lado, o *salut* da salvação. (Derrida *in* Deguy 2005 194)

A questão do brinde alarga a palavra da “saudação”: dos limites que são um sujeito que saúda e outro que é saudado para a possibilidade de saudar algo mais amplo, envolvendo ainda uma comunidade de saudantes, ou seja, o que ocorreria se vos sugerisse agora um brinde ao mundo, ou a nós. Daqui pode sair-se da salvação como relação estritamente intersubjectiva para algo mais alargado. Tal aparenta ser a pista seguida por Derrida noutros textos, com maior fortuna crítica, como é o caso de *Politiques de l'amitié* (1994), em especial na sua leitura da citação de uma apóstrofe que Montaigne faz no canónico ensaio “Da amizade”: “O mes amis, il n'y a nul amy”. Montaigne afirma que a sua fonte é Aristóteles, que por sua vez teria citado a frase de uma outra fonte, não nomeada (Derrida 1994: 18).

Para além da desconstrução da ideia de amizade que estas palavras permitiram a Derrida, sublinhando em especial os paradoxos da reconciliação entre indivíduo e coletivo em sociedades democráticas, parece-me especialmente útil sublinhar hoje o gesto de interpelação que aqui ocorre sob a forma da citação de uma apóstrofe. A apóstrofe, para Derrida, é um gesto dramático que evidencia a singularidade do outro: dirijo-me a ti, em especial, e a mais ninguém. Nisto, voltamos ao problema da subjectividade da salvação, que vimos acima.

Noutros pontos desse livro, comentando “o mes amis il y a nul amy”, o autor aponta para outros autores que por sua vez citaram e trabalharam a expressão, como é caso de Kant ou Nietzsche. Derrida descreve essa prática da citação como uma saudação, um *salut*, que constrói uma linhagem intelectual de amigos (Derrida 1994: 57). Este é o cerne do meu argumento, trazendo a ideia de salvação para a esfera

da linguagem: citar enquanto saudar enquanto salvar. Contudo, devemos defrontar um problema: não há registo da ocorrência de tal passagem em Aristóteles, não se podendo tão-pouco encontrar um autor original. A formulação pode bem ser do próprio Montaigne. Temos assim uma citação de uma citação, uma saudação de uma saudação, uma salvação de uma salvação, mas na sua base um vazio de texto, de sujeito, de mundo que não aquele criado pelo ato do *salut* em si. Isto é Derrida puro, e uma consequência logicamente possível e aceitável do recentramento na linguagem que presidiu à minha abordagem inicial ao problema da salvação. Ficamos com uma salvação que salva unicamente o ato de salvar. Talvez isso baste, e já não seja pouco. Haveria mais a dizer pela via derridiana, mas receio que um afastamento total do que possa ser um mundo a salvar desvirtue a produtividade que esta reflexão possa ter. Parto assim para outras citações e saudações, onde haja mais mundo, com implicações mais diretas para o tempo em que vivemos.

Em primeiro lugar, é proveitoso ler parte do artigo “I re immortalì”, de Antonio Gramsci, publicado a 30 de abril de 1916 na coluna que o autor mantinha no *Avanti*, com o título “Sotto la mole”. O jornal em causa tinha a sua sede em Turim, detalhe importante para compreendermos outra ambiguidade feliz: a palavra “*mole*”, que pode significar um edifício monumental, no caso a Mole Antonelliana, marco arquitetónico da cidade onde o jornal era publicado, construída entre 1863 e 1889, rapidamente se tornando em símbolo do processo de industrialização do norte de Itália. Outro significado de “*mole*” é uma massa/peso, ou grande quantidade de pessoas, coisas ou ideias, em especial no sentido da massa proletária ou do povo. Assim, “Sob a *mole*” compreende tanto o edifício em causa, incluindo a sua dimensão simbólica e histórica, como o peso dessa ideia, tendo-lhe subjacente a classe operária que a construiu e que está a ser criada na Itália do período. O artigo em causa começa com a análise de um baralho de cartas:

Scorro distrattamente con gli occhi il nuovo mazzo di carte. Eleganti, lussuose, spiritose anche in qualche pupazzetto che esce dal convenzionale della passione politica del momento. Un foglietto che le avvolge avverte che esse 'ono l'ultimo ritrovato del patriottismo, un episodio della buona battaglia, e afferma: è la prima volta che un tentativo del genere, ecc. Santa illusione di chi non vede oltre la propria scalmana e c'ede d'aver trovato in un mazzo di carte la leva per rivoluzio'are l'umanità! Ma non esageriamo, via! Ciò che fu torna e tornerà nei secoli, e la nostra debolezza crede che sia nuovo, originale, uscito allora allora dalla matrice infuocata della fantasia creatrice. Eppure le cronache dicono...!

[Percorro distraidamente com os olhos o novo baralho de cartas. Elegantes, luxuosas, divertidas até em alguma figura que foge ao convencional da paixão política do momento. Um folheto que as envolve adverte que são a mais recente expressão do patriotismo, um episódio da boa batalha, e afirma: é a primeira vez que uma tentativa deste tipo, etc.

Santa ilusão de quem não vê para além da própria exaltação e acredita ter encontrado num baralho de cartas a alavanca para revolucionar a humanidade! Mas não exageremos, ora! O que foi torna e tornará nos séculos, e a nossa fraqueza crê que isso seja novo, original, saído agora agora da matriz enchamejada da fantasia criadora. E, no entanto, as crônicas dizem...! (Gramsci 1960: 129-130)

Este é o folheto do baralho em questão. Trata-se de uma edição do Istituto Editoriale Italiano, com ilustrações de Enrico Sacchetti (1877-1967), artista gráfico que fará carreira no desenho para a imprensa e propaganda:



Fig. 1: Enrico Sacchetti, *Le carte da giuoco nazionali*, Istituto Editoriale Italiano, 1916.

O texto alinha-se com a descrição de Gramsci: a temática é sem dúvida patriótica, dado que os naipes são os poderes beligerantes na Primeira Guerra, mas temos também o discurso da novidade e o facto de o último parágrafo sublinhar a questão das semelhanças entre os reis das cartas e os monarcas europeus que retratam.

A reta final da passagem de “I re immortali” abre a dimensão histórica do comentário feito: a partir de um romance de Anatole France, *Les dieux ont soif* (1912), ambientado nos anos da Revolução Francesa, sob o governo do Comité de Salut Publique, Gramsci recorda a tentativa falhada que então teve lugar no sentido de substituir o maço francês clássico, base daquele que todos nós conhecemos, por um maço revolucionário, republicano, sem reis nem rainhas, espadas ou copas, no seu lugar virtudes, igualdades e *sans-culottes*. Eis o dito baralho:



Fig. 2: Nouvelle cartes de la République Française, por JeanDémosthène Dugourc, 1793.

Da revolução como vida nova, uma salvação de um mundo que implica o seu fim, já outros trataram no seminário que deu origem a este texto. É um *topos* que ressurgue aqui, sob forma pessimista quanto a tais ambições. Esse eterno retorno da fé no novo é resumido lapidarmente por Gramsci numa fórmula: “ciò che fu torna e tornerà nei secoli”. Notemos o ritmo da versificação. Creio tratar-se de uma citação velada de Giosuè Carducci, classicista, autor na tradição da poesia cívica italiana, e figura-chave da transição para o século XX. Gramsci altera apenas a grafia da contração da preposição “in” e do artigo definido masculino plural “i”, preferindo o regular “nei” ao invés da escolha de Carducci “ne i”, que enfatiza a separação silabar de forma a evidenciar o metro do verso em questão: o fechamento do poema “Canto di marzo”, do livro *Odi barbare*, de 1889. O contributo desta obra para a tradição poética italiana consiste no emprego de métrica e versificação latinas na escrita em vernáculo, um regresso ao passado como experimentação formal, em tom polémico, abrindo passo ao que acontecerá de modo ainda mais dramático com o modernismo, em especial com o futurismo de Marinetti e afins. Vejamos as estrofes mais importantes desse poema:

Quale una incinta, su cui scende languida
languida l'ombra del sopore e l'occupa,
disciolta giace e palpita su 'l talamo,
sospiri al labbro e rotti accenti vengono
e súbiti rossor la faccia corrono;

tale è la terra: l'ombra de le nuvole
passa a sprazzi su 'l verde tra il sol pallido:
umido vento scuote i pèschi e i mandorli
bianco e rosso fioriti, ed i fior cadono:
spira da i pori de le glebe un cantico.

(...)

Ecco l'acqua che scroscia e il tuon che brontola:
porge il capo il vitel da la stalla umida,
la gallina scotendo l'ali strepita,
profondo nel verzier sospira il cúculo
ed i bambini sopra l'aia saltano.

Chinatevi al lavoro, o validi omeri;
schiudetevi a gli amori, o cuori giovani;
impennatevi a i sogni, ali de l'anime;

irrompete a la guerra, o desii torbidi:
ciò che fu torna e tornerà ne i secoli.

[Qual uma grávida, a quem descende lânguida
lânguida a sombra do sopor, e a ocupa,
deliquada jaz e palpita sobre o tálamo,
suspiros no lábio e quebrados sons vêm
e súbitos rubores o rosto percorrem,

tal é a terra: a sombra das nuvens
passa aos rasgos sobre o verde entre o sol pálido:
húmido vento sacode pessegueiros e amendoeiras
floridos de branco e vermelho, e as flores caem:
expira dos poros das glebes um cântico.

(...)

Eis a água que cai e o trovão que ronca:
levanta a cabeça o vitelo no curral húmido,
a galinha sacudindo as asas estrepita,
no fundo do vergel suspira o cuco,
e os meninos pela eira saltam.

Inclinaí-vos ao labor, ó válidos úmeros;
abri-vos aos amores, ó corações jovens,
alçai-vos aos sonhos, asas das almas;
irrompei em guerra, ó desejos turbados:
o que foi torna e tornará nos séculos.]
(Carducci 2007: 258-259)

É uma celebração da primavera, do seu papel regenerador no ciclo natural das estações, das águas de março que setentrionalmente fecham o inverno. Em *Odi barbare*, o poema que se segue tem o título “Saluto d’autunno”, saudação de outono, descrito por Mario Martelli como um “contraltar” a “Canto di marzo” (Martelli 1995: 12). Seduz-me o uso desta expressão por reforçar o que vejo de saudação no primeiro poema, com a lógica de diálogo ou resposta que presume. A estrofe final é disso maior exemplo, com a sequência de apelos a ações especificamente humanas, redirecionados pelo uso de sucessivas apóstrofes a vários interlocutores, que, na sua enumeração, se acumulam numa totalidade do que é ser humano. Com a tónica

colocada na representação da natureza, em especial plantas e animais, ao longo das primeiras estrofes, o verso final reintegra o humano no natural.

A terra, grávida que aguarda o rebentar das águas que permitirá o parto da nova vida, dá vida nova tanto a galinhas como a corações. Aqui está também algo da novidade de Carducci: com o seu regresso ao passado, rompe com a tradição da *donna* salvífica, a mulher que salva, nos moldes de Dante, e depois Petrarca. Nos poemas de Carducci de temática amorosa, a figura feminina oscila entre uma função de musa clássica ou de ponto de reflexão sobre a quotidianidade do amor e as belezas do mundo, longe de uma qualquer ideia de salvação, e da dimensão eminentemente personalista desse conceito com o seu lastro cristão. Em “Canto di marzo”, junto com o apontamento da aia, temos uma feminização da terra que se circunscreve a uma dimensão física, exclusivamente corpórea na metáfora da gravidez. Também aqui, para além da forma, temos traços de um materialismo pagão que reconhecemos em Nietzsche ou, mais perto de nós, em Caetano de Almeida, no verso “Creio no mundo como num malmequer” (Pessoa 2020: 17).

Regressando ao artigo no *Avanti*, “Cio che fu torna e tornerà nei secoli” é assim uma citação que causa vários desconfortos: sem atribuição, mas com um original retraçável, é o oposto de “O mes amis il y a nul amy”: em Gramsci salvava-se o ato de salvar; pergunto-me se em Montaigne há qualquer tipo de salvação, quando nem se nomeia quem seria salvo. Esse silêncio permite a Gramsci caracterizar com as palavras que já não são de Carducci o eterno retorno da recusa do passado, a arrogância de um presente que se crê inteiramente novo, a vida que se crê nova quando é sempre velha. Não há salvação em Gramsci, porque, apagando o mundo natural de Carducci, transforma-o em História, um produto humano condenado à repetição de uma repetição, como a citação de uma citação de Derrida. Tão-pouco há salvação em Carducci, porque o mundo que ali retrata regenera-se perpetuamente, sem necessidade de beatitude outra que aquela que deriva do seu próprio funcionamento: os úteros, os corações, as almas, os desejos, farão como sempre fizeram, porque não podem fazer de outro modo.

O último parágrafo de “I re immortali” dá uma explicação para a revolução falhada do baralho de 1793:

Hanno un loro linguaggio le vecchie carte, che richiamano le miniature medioevali con le effigi dei re longobardi, e nulla oppone tanti ostacoli alle innovazioni quanto il linguaggio.

[Têm uma sua linguagem as velhas cartas, que remetem para as miniaturas medievais com as efígies dos reis longobardos, e nada opõe tantos obstáculos às inovações como a linguagem.] (Gramsci 1960: 130)

Foi a recalcitrância da linguagem que me conduziu a este aparente impasse. O paganismo de Carducci levanta a possibilidade da regeneração, sedutora no seu ultrapassar o personalismo de Beatriz e Dante, e na sua inclusão de uma agência humana alinhada com o ritmo e cadência da natureza – ritmo e cadência hoje em risco; mas se em Carducci “ciò che fu torna e tornerà ne i secoli” significava uma coisa, vimos que em Gramsci significava outra. Podemos ler talvez uma terceira coisa, autorizados pelos dois pontos que precedem a transição da sucessão de apelos e apóstrofes para o verso final: o eterno retorno do apelo que nos é apostrofado, como a citação de uma citação, que nos convida por nossa vez a citar, a apostrofar, a apelar a uma forma de ação eminentemente material. Regenerando-se assim a linguagem, regenerar-se-á o mundo? É um lugar comum citar Gramsci como autor da máxima de ação política: “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade.” Tendo efetivamente utilizado variações dessa expressão em vários discursos, a fonte original é Romain Rolland, numa resenha a *Le sacrifice d'Abraham* (1919) de Raymond Lefebvre, publicada na edição de *L'Humanité* de 19 de março de 1920. Gramsci referencia Rolland devidamente na primeira ocorrência de tal ideia num artigo no semanário *L'Ordine nuovo*, “Discorso agli anarchici”, edição de 3 a 10 de abril de 1920, publicado 4 anos depois de “I re immortali”. Rolland foi, entretanto, esquecido. Saúdo-o, como Gramsci já o fez, otimista no que a citação possa fazer enquanto apelo.

Notas

* Simão Valente (1987) é professor na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigador no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Trabalha sobretudo nas áreas de Literatura Portuguesa e Comparada. Atualmente prepara traduções de Boccaccio e Petrarca, bem como uma monografia sobre migrantes e o imaginário da nação de Gil Vicente a Garrett.

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 (UID/00500/2025 | DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

Bibliografia

- Carducci, Giosuè (2007), *Poesie*, ed. William Spaggiari, Milão, Feltrinelli, ebook.
- Deguy, Michel (1966), *Actes*, Paris, Gallimard.
- Derrida, Jacques (1994), *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques (2005), "How to name", trad. Wilson Baldrige, in Michel Deguy, *Recumbents: Poems*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- Gramsci, Antonio (1960), *Sotto la Mole 1916-1920*, Turim, Einaudi.
- Martelli, Mario (1995), "«Odi barbare» di Giosuè Carducci", in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, org. Alberto Asor Rosa, Turim, Einaudi. Versão digital.
- Pessoa, Fernando (2020), *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, INCM.

Contrapoesia: proposições para um manifesto exoliterário

Diogo Marques*

Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada, CODA

Resumo: O que se segue não constitui ainda um manifesto. Reúne algumas proposições ensaiadas em três cenários nos quais o movimento contrapoético parece assumir uma natureza exoliterária: *Adsum*, de Eduardo Kac, *The Xenotext*, de Christian Bök, e *Degenerative Cultures*, de Cesar & Lois. Entendo aqui por exoliterária a condição em que a materialidade inscrita, o modo de operar e o reconhecimento literário deixam de coincidir. Em Kac, o poema chega à superfície lunar sem abandonar a promessa de uma leitura futura. Em Bök, uma sequência alojada no genoma de uma bactéria intervém num processo bioquímico que antecede qualquer receção literária. Em Cesar & Lois, o texto é consumido, os vestígios dessa consumição são captados por visão computacional e voltam a circular como poesia degenerativa. Em nenhum destes casos o humano deixa de estar presente. Já não consegue, contudo, funcionar sozinho como medida do que conta como escrita, leitura ou sobrevivência. Resta então perguntar o que se salva quando aquilo que persiste já não restitui a forma, a memória ou o destinatário que se pretendia conservar.

Palavras-chave: contrapoesia, exoliteratura, matéria negra, ahumano, antihumano

Abstract: What follows does not yet constitute a manifesto. It brings together a number of propositions tested across three scenarios in which the counterpoetic movement appears to assume an exoliterary character: Eduardo Kac's *Adsum*, Christian Bök's *The Xenotext*, and Cesar & Lois's *Degenerative Cultures*. I use exoliterary here to describe a condition in which inscribed materiality, mode of operation, and literary recognition cease to coincide. In Kac, the poem reaches the lunar surface without abandoning the promise of a future reading. In Bök, a sequence lodged in the genome of a bacterium intervenes in a biochemical process that precedes any literary reception. In Cesar & Lois, the text is consumed; the traces of that

consumption are captured through computer vision and circulate once again as degenerative poetry. In none of these cases does the human cease to be present. It can no longer, however, function alone as the measure of what counts as writing, reading, or survival. What remains, then, is to ask what is saved when what persists no longer restores the form, the memory, or the addressee that was meant to be preserved.

Keywords: counterpoetry, exoliterature, dark matter, ahuman, antihuman

Um senhor míope atendia devagar
ao balcão; eu perguntei: «Que fez algum
poeta por este senhor?» E a pergunta
afligiu-me tanto por dentro e por
fora da cabeça que tive que voltar a ler
toda a poesia desde o princípio do mundo.

Manuel António Pina

No poema de Manuel António Pina (2012: 60), a pergunta “Que fez algum poeta por este senhor?” instala uma aflição por dentro e para fora da cabeça, sendo que a única solução apresentada passará por uma impossibilidade: reler, toda a poesia, desde o princípio do mundo. Interessa-me começar por esta espécie de contrapoesia, no sentido de movimento a contrapelo e, portanto, capaz de obrigar a leitura a mudar de posição, nem que isso implique um regresso odisséico ao lugar de onde se partiu. Significa isto que, ao revolver, a poesia terá necessariamente de se revoltar sobre as funções que por norma lhe são associadas, por exemplo, servir e salvar. Pelo meio, expõe-se a distância entre o que continuamos a pedir-lhe e aquilo que a poesia pode efetivamente fazer por nós.

A poesia serve? A poesia salva? As duas interrogações parecem suficientemente próximas, embora peçam respostas diferentes. A primeira, da ordem da utilidade, procura saber que uso social, ético, político ou afetivo podemos ainda atribuir ao poema; a segunda, talvez mais grave e por isso mais suspeita, pressupõe que a poesia possa intervir sobre a perda, a catástrofe, a morte, o esquecimento, o fim do mundo. Se a poesia serve, talvez seja precisamente porque resiste a tornar-se serviçal.¹ Se salva, talvez seja apenas quando falha a promessa de devolver o que se perdeu ou, mais inquietante ainda, de nos redimir. E se é verdade que não dá para fazer orelhas moucas à velha pergunta, cansada e quase ca(te)quética, também é certo que ela

parece ter caducado nos seus próprios termos. Já não se trata apenas de perguntar pela salvação do humano, da memória ou do mundo, mas de saber em que medida podemos ainda contar com uma linguagem redentora quando a inscrição deixou de oferecer garantias que nos possam assistir. Talvez a urgência esteja então em lançar outras perguntas, menos nucleares, por assim dizer, ou um pouco menos confiantes na sua própria gravidade. Por exemplo, o que resta da literatura quando a sua sobrevivência deixa de coincidir com a sua leitura? E que nome dar a formas cuja operação excede, em algum ponto, o horizonte humano que as produz e reconhece?

As leis da física são o que são: mover a contrapelo produz atrito. E do atrito alguma coisa se desprende. É justamente a partir deste ato de desprender, e do que dele resulta por excesso, que posiciono a noção de exoliterário. Note-se, em primeiro lugar, que o exo- não assinala um fora absoluto da literatura, antes a pressão exercida por aquilo que já não cabe inteiramente nos seus regimes de reconhecimento. Por exoliteratura entendo, pois, a condição em que inscrição material, operação e reconhecimento literário deixam de coincidir. Uma inscrição pode persistir sem assegurar leitura, agir num sistema que não a reconhece como literatura e continuar, ainda assim, dependente de uma comunidade humana que a nomeie. Falar em suspensão do humano não significa, portanto, decretar o seu desaparecimento. O humano continua implicado, na medida em que concebe, fabrica, financia, programa, publica, interpreta. O que se suspende é o seu direito a funcionar sozinho como medida do que conta como escrita, leitura ou sobrevivência.

A partir de três projetos artístico-literários - *Adsum*, de Eduardo Kac, *The Xenotext*, de Christian Bök, e *Degenerative Cultures*, de Cesar & Lois - procurarei trabalhar diferentes graus de exoliteratura. E, da mesma forma que não os tomo como exemplos equivalentes, também não se pretende que constituam etapas de uma progressiva libertação do humano. Interessa-me mais a diferença entre três regimes de inscrição: um poema que se afasta da Terra sem abdicar da promessa de legibilidade; um poema que entra no metabolismo de uma bactéria; e uma escrita que se deixa consumir, detetar e redistribuir até já não poder regressar intacta ao corpo textual de onde partiu.

1. *Adsum*: aqui estou

Eis o primeiro cenário: um poema é transportado para fora da Terra e colocado na superfície lunar, para aí declarar, com a solenidade elementar do latim, *Adsum*, “aqui estou”. A fórmula parece simples, mas apenas à primeira vista. Na superfície lunar, dizer “aqui estou” implica também uma promessa de duração. Mas durar não é ainda ser legível, e ser legível não é ainda ser reconhecido como poema. Neste caso, a duração material do objeto é tomada como promessa de continuidade da inscrição e, por arrastamento, de reconhecimento futuro. Estar significa resistir

ao desaparecimento, sobreviver tempo suficiente para que o poema possa, um dia, voltar a ser lido.

Esta pretensão de permanência convoca desde logo um gesto arquivístico, operação técnica e temporal que organiza a possibilidade de uma inscrição sobreviver ao contexto que a produziu. Sabemos, com Derrida (1996: 11), que o arquivo depende de um lugar exterior de inscrição, de uma técnica de consignação que não se acrescenta simplesmente à memória, mas participa naquilo que pode ser preservado. Encontra-se, ao mesmo tempo, constitutivamente aberto ao futuro, ao que ainda poderá acontecer ao documento, ao seu sentido e aos seus destinatários. Em vez de oferecer uma garantia, institui uma promessa (36). No caso de *Adsum*, um objecto-poema endereçado a um futuro que talvez nem sequer saibamos imaginar.

No âmbito do projecto *SPACE POETRY*,² que Kac tem vindo a desenvolver nas últimas décadas, de forma transdisciplinar e em colaboração com várias instituições ligadas à exploração espacial, *Adsum* materializa-se numa escultura cúbica em vidro ótico, com símbolos gravados a laser no seu interior. Concebida em 2019 a pensar nos futuros habitantes da Lua, a obra distribui esses símbolos pelas três dimensões do cubo, formando um poema espacial legível em qualquer direção (Kac 2025a). Esta descrição, por si só, poderia bastar para colocar o dito poema no campo das práticas poéticas expandidas, se essa expressão ainda nos servisse por inteiro. Mas talvez seja precisamente esse o problema: o que se expande é, na realidade, uma velha ambição de permanência, agora deslocada para um lugar onde a erosão parece mínima, dotado de um tempo mais longo e capaz de projetar a presença humana para lá da sua duração (e condição) de terrestre. Essa ambição, aliás, torna-se visível na própria estrutura do projeto, desenvolvido em fases sucessivas, cada uma correspondendo a um grau distinto de miniaturização, deslocamento e validação tecnológica. A *Proof of Concept*, em 2019, consistiu num cubo de vidro puro de 10 x 10 x 10 cm, produzido para testar a viabilidade do projeto, a durabilidade do material e as múltiplas direções de leitura dos símbolos. Seguiu-se a fase *Ready to Fly*, uma miniatura de 1 x 1 x 1 cm enviada para a Estação Espacial Internacional, onde permaneceu em órbita terrestre durante onze meses antes de regressar. A fase *Regex*, em 2022, implicou a inclusão de uma interpretação tipográfica dos símbolos numa unidade USB transportada pela nave *Orion*, durante a missão Artemis I. Na fase *Planar*, em 2024, o poema foi “traduzido” para um desenho miniaturizado, gravado num disco que chegou à superfície lunar em Fevereiro desse ano. Finalmente, a fase *Lander*, em 2025, corresponde à versão cúbica instalada na Lua, idêntica em material, técnica e escala à versão *Ready to Fly* (Kac 2025b).

Um poema feito para a Lua e para os futuros habitantes desta “nossa” Lua, deslocado da página, do livro e da orientação terrestre, sim, embora nunca liberto da materialidade que o suporta: o vidro ótico, a gravação a *laser*, a organização cúbica e o ambiente lunar, todos elementos que participam naquilo que a obra é e no tipo de

duração que pretende encenar. E se é verdade que *Adsum* deixa de estar circunscrito ao papel ou à proximidade de um leitor do presente, continua, porém, a dizer “aqui estou”, como se a mais extrema distância pudesse ainda ser organizada a partir de uma gramática da presença. Existe, evidentemente, sofisticação técnica no gesto, já que *Adsum* confronta a inscrição com a gravidade lunar, o vácuo, a radiação e uma duração difícil de acomodar à experiência humana. O espetáculo tecnológico não chega, contudo, para romper com a lógica humanista do arquivo. A sua economia simbólica continua a pressupor leitores, mesmo que diferidos; permanece organizada pelo regime da legibilidade; conserva uma intenção comunicativa – com a Lua a funcionar ao mesmo tempo como ambiente, monumento e promessa de preservação.

Talvez *Adsum* leve a lógica arquivística até uma das suas formulações mais depuradas: a inscrição deslocada para fora da Terra, dependente ainda de reconhecimento futuro; o adeus aos leitores do presente acompanhado por uma promessa quase ‘criogénica’ de legibilidade. Atravessa-se o espaço, mas não se abdica de um destinatário, neste caso, uma humanidade futura, ainda reconhecível enquanto tal, ainda capaz de receber o gesto como poema. A centralidade humana amplia-se assim a uma escala extraplanetária, reinscrevendo-se num horizonte marcado por processos acelerados de privatização, militarização e turismo espacial. A este respeito, o *Space Poetry Manifesto* de Kac é particularmente esclarecedor, pois, para além de definir a poesia espacial como poesia concebida para ser experienciada em condições de microgravidade ou gravidade zero,³ isto é, poesia que requer e explora a ausência de peso como meio de escrita (Kac 2007), acaba de igual modo por antecipar um futuro em que o acesso ao espaço deixará de constituir domínio exclusivo dos governos e se tornará tão comum quanto uma viagem de avião. E acrescenta Kac, estações espaciais e bases lunares poderão funcionar como hotéis ou *habitats* de longa duração, lugares onde a atividade humana ultrapassará a subsistência e a observação ambiental (*ibidem*). Significa isto que arte e poesia serviriam para naturalizar a presença humana num território ainda por colonizar?

Regressemos, por um momento, à pergunta inicial, agora ligeiramente deformada: a poesia salva(-se)? Em *Adsum*, parece salvar qualquer coisa, nem que seja a pretensão de que a presença humana possa ser arquivada para lá do seu habitat e da sua atmosfera, talvez até para lá da sua continuidade histórica na Terra. Falamos de um pequeno (grande) poema (problema) que se pretende (e)terna máquina de sobrevivência, mas cuja fragilidade material se vê compensada pela fantasia de duração do lugar onde repousa. A Lua enquanto promessa de tempo profundo, com o vidro, já se sabe, a prestar-se, como tantas vezes, ao teatro da transparência, da pureza e da conservação.

Estamos perante um p(r)o(bl)ema de escala. Dizer que *Adsum* está no espaço é dizer apenas metade do problema, porque também nós estamos no espaço, habitamo-lo, embora a experiência terrestre nos tenha habituado a confundir chão com centro,

atmosfera com mundo, proximidade com pertença. A Lua não constitui, nesse sentido, um fora absoluto; antes representa uma variação violenta de distância, capaz de fazer parecer cósmico aquilo que sempre o foi, mesmo que sob uma escala domesticada.

O que muda, então, quando um poema é colocado na superfície lunar? À data da apresentação oral que esteve na origem deste ensaio, *Adsum* ainda não tinha chegado à Lua. Agora, porém, a pergunta deixou de ser hipotética. Lançada a 15 de janeiro de 2025, a obra pousou na superfície lunar a 2 de março do mesmo ano, a bordo do módulo *Blue Ghost*, integrada no *payload* da LifeShip (Kac 2025a). Será que a escrita passa a reclamar um horizonte onde duração e legibilidade se separam lentamente? Lido desta forma, talvez *Adsum* funcione como limite negativo da exoliteratura: a escala e o ambiente alteram-se profundamente; inscrição, operação e reconhecimento ainda permanecem próximos. Porque o poema não deixa de ser humano, tornando-se mesmo tanto mais humano quanto mais se afasta da Terra. Continua a desejar uma forma, ainda que essa forma já não obedeça à vertical terrestre, e continua a salvar, antes de tudo, a hipótese de que haverá alguém capaz de o receber como poema.

2. *The Xenotext*: Eurídice responde a Orfeu

Se *Adsum* desloca o poema para a superfície lunar sem abdicar da fantasia de uma leitura futura, *The Xenotext*, de Christian Bök, inverte de forma abrupta a escala do problema: um poema comprimido no interior de uma bactéria. O projeto, iniciado no começo dos anos 2000 e desenvolvido ao longo de mais de duas décadas, articula poesia, criptografia e bioengenharia através de uma operação bastante concreta: a codificação de um soneto, “Orpheus”, no genoma de uma bactéria, de modo a que a atividade celular produza uma proteína cuja sequência de aminoácidos possa ser reconvertida, segundo a cifra criada por Bök, num segundo soneto, “Eurydice”. Em *The Xenotext: Book 1* (2015), Bök descreve o projeto como experiência em torno do “potencial estético da genética”, procurando fazer subsistir “palavras alienígenas”, à maneira de um “parasita inofensivo”, no interior de outra forma de vida (Bök 2015: 150). Por uma vez, ficamos com a sensação de que a fórmula burroughsiana ganha por fim um corpo,⁴ isto é, a palavra instala-se, usa a célula, participa na sua atividade. Mas a bactéria não se limita a servir de arquivo microscópico para armazenamento do poema, dado que, no final do processo, processada a sequência segundo os mecanismos de transcrição e tradução genética, produzida a proteína, aplicada a cifra criada pelo poeta, ela se converte numa máquina capaz de escrever outro poema. Entre o gene e o soneto abre-se, portanto, uma cadeia de operações que nenhum dos seus elementos consegue, por si só, esgotar.

Em ensaio de 1913 que levou por título “On the Addressee” [Sobre o Destinatário],⁵ Óssip Mandelstam apresenta-nos a imagem de um marinheiro em perigo que encerra numa garrafa o seu nome e o relato do que lhe aconteceu, lançando-a depois ao mar. Anos mais tarde, alguém encontra a garrafa na areia e abre-a. Tem esse direito, diz

Mandelstam (1979: 68), porque a mensagem lhe é secretamente destinada. Ao pensar o destinatário do poema, o autor parte do princípio de que este pode permanecer desconhecido no momento da escrita. Pode, por exemplo, pertencer a outra geração, aparecer séculos mais tarde, talvez mesmo nunca chegar. Ainda assim, a poesia não prescinde dele. Para Mandelstam, escreve-se em direção a alguém cuja existência se pressupõe, embora o seu rosto e a sua resposta permaneçam por determinar. É essa distância que mantém aberto o diálogo e concede ao poema aquilo a que chama “liberdade de voo” (69-72).

Se em *Adsum* ainda sabemos localizar a mensagem na garrafa de Mandelstam, em *The Xenotext*, mensagem e garrafa (con)fundem-se, dado que uma entra no metabolismo da outra (*quest* e *host* passam a *ghost*, para fazer uso do jogo duchampiano⁶). Nas margens de um qualquer mar que não levará por nome *Tranquillitatis*, não se trata já de esperar por um leitor mais ou menos ‘marginal’, mas de imaginar uma inscrição capaz de agir num sistema vivo que não lhe deve leitura, memória ou qualquer espécie de fidelidade literária. Talvez aqui resida um segundo grau de exoliterariedade, mais precisamente, no intervalo entre aquilo que se inscreve, aquilo que opera e aquilo que algo, ou alguém, mais tarde, poderá ainda reconhecer como poema.

Regressamos à (e)terna pergunta, agora sob outra escala: que poesia se salva quando (re)torna vida? A formulação é deliberadamente excessiva, daí que talvez se salve apenas a velha ambição de sobreviver ao humano, desta feita deslocada para um suporte vivo e mutável? Ao contrário de *Adsum*, *The Xenotext* não depende, no mesmo sentido, de uma comunidade futura para que a inscrição produza efeitos. A bactéria pode processar a proteína sem esperar pela nossa leitura, não significando isto que produza literatura por conta própria. Diferentes regimes de interpretação, portanto... Inscrição genética, operação bioquímica e reconhecimento literário deixam, assim, de acontecer no mesmo lugar ou no mesmo tempo. E se, por um lado, a inscrição permanece ativa enquanto processo, na medida em que a bactéria “lê”, transcreve, responde, mas não compreende, por outro lado, nós, humanos, compreendemos a operação, ou julgamos compreendê-la, conceptualmente, embora não consigamos aceder plenamente ao seu regime de execução. Em boa verdade, o que parece perturbar-nos não é tanto a possibilidade de uma bactéria “ler” um poema, mas a hipótese inversa, ou seja, a de que o poema continue a operar mesmo que nunca venha a ser lido, ou a ser reconhecido, como poema. Poderia então o poema acontecer sem que a literatura, enquanto instituição humana, esteja presente no próprio ato? Poderá? A oscilação verbal é capaz de dizer alguma coisa acerca deste impasse, pois, quando a escala foge, foge também o tempo da formulação.

A complexidade técnica do gesto do poeta tem aqui a sua relevância e poderá ajudar a decifrar. Em *Book 1*, Bök refere que o gene funcionara já em *E. coli*, embora o organismo pretendido fosse *Deinococcus radiodurans*, bactéria capaz

de sobreviver em condições extremas (extremófila). Como tal, um poema inserido e armazenado no genoma desse organismo poderia, especula Bök (2015: 150-151), sobreviver a todas as civilizações, talvez mesmo ao último amanhecer do planeta. Dez anos depois, em *Book 2*, Bök dá por concluída a experiência há muito desejada, alcançada após sucessivas tentativas em colaboração com uma equipa de engenharia química liderada por Lydia Contreras, da Universidade do Texas em Austin. Uma vez quimicamente ativada, a bactéria processa a sequência introduzida e produz uma proteína cuja organização pode ser decifrada, através do código criado para o projeto, como o poema complementar, “Eurydice” (Bök 2025; Levy 2025).

Não podemos, no entanto, deixar de reparar na forma como o imaginário de sobrevivência reaparece transfigurado. Já não na aparente imobilidade do vidro depositado na Lua, mas via arquivo vivo, microscópico, quase indestrutível. Digo ‘quase’, porque pode morrer. E se o poema sobrevive é porque passa a depender de processos que introduzem no arquivo precisamente aquilo que este costuma tentar dominar: contingência, variação, transformação. Para mais, é particularmente curioso como a notícia da própria universidade do Texas sobre o sucesso do projeto remete *The Xenotext: Book 1*, que é, antes de tudo o resto, um livro de poesia, para o estatuto de “prova de conceito”, encarando-o como uma primeira etapa, preparatória, plenamente valorizável mas apenas à luz de posterior confirmação biotecnológica (Levy 2025). Como se o poema ganhasse maior densidade quando a experiência científica o valida; ou como se a inscrição resistente, talvez indestrutível, se tornasse mais decisiva do que a experiência literária que a imaginou, construiu e acompanhou. Em suma, o livro, enquanto livro, fica numa posição preliminar, com a bactéria, enquanto dispositivo de sobrevivência, a ocupar o centro do acontecimento.

Por outro lado, talvez seja aí que o projeto ganha uma ambiguidade difícil de desfazer: ao mesmo tempo que desloca a literatura para fora dos seus regimes habituais de receção, reinscreve o seu valor numa velha fantasia de permanência. O poema importa, sim, mas parece importar ainda mais quando pode sobreviver a tudo. E mesmo quando a bactéria responde, permanece o problema do reconhecimento. Acontece que a literatura não participa de forma direta no ato bioquímico, mas sim na concepção da cifra, na escolha da forma e na preparação da sequência. Regressa depois, quando o resultado é publicado, interpretado, discutido ou recebido de qualquer outra forma ainda por imaginar, como poema. Entre esses momentos fica uma operação que excede a leitura literária, embora tenha sido inteiramente preparada por ela.

O próprio termo *xeno* adensa esta ambiguidade, já que remete para o estrangeiro, o estranho, o hóspede, o hospedeiro, ou para uma zona de hospitalidade instável onde já não se sabe inteiramente quem acolhe quem. Diz-nos Bök (2015: 153), que o *Xenotext* é um hóspede alienígena que corteja a boa vontade de um micróbio demoníaco, capaz de alojar o poema para um leitor futuro. É certo que a frase ainda preserva um leitor,

mas aquilo que a experiência torna inquietante é precisamente esse intervalo, entre alojar e reconhecer. O poema é hóspede no genoma da bactéria; a bactéria torna-se hospedeira de uma inscrição que a instrumentaliza como veículo de sobrevivência simbólica; e o humano, autor de toda a engenharia poética, parece deslocar-se para uma posição cada vez menos segura.

A natureza exoliterária do projeto não pode, no entanto, ser confundida com uma libertação do humano. A bactéria é escolhida, manipulada e colocada ao serviço de uma ambição poética humana. O que muda é a distribuição das operações, na medida em que o poeta deixa de controlar sozinho tudo o que acontece entre a inscrição inicial e o resultado produzido. Mas também as formas literárias herdadas permanecem. O soneto, forma histórica e canónica, profundamente marcada pela tradição humanista, é cuidadosamente preservado como unidade reconhecível. O livro, por sua vez, funciona como arquivo secundário, lugar de estabilização e prova de existência, tornando ainda financiável, publicável e legível um processo que, levado às últimas consequências, talvez pudesse dispensá-lo. E daqui se pressupõe que a experiência biológica continue a precisar da cena editorial e crítica que a reconhece como literatura. O paradoxo não se deixa resolver: por um lado, o projeto põe em causa a coincidência entre operação e reconhecimento humano; por outro, reinscreve-se no circuito crítico, institucional e livresco que o confirma como literatura. Como existir num mundo sem que ninguém o receba como tal? A pergunta torna-se particularmente incómoda quando o próprio *Book I* interroga se o amor nos salvará do medo de estarmos sós e declara, pouco depois, que “the universe without you in it is but a merciless explosion” (Bök 2015: 19). Afinal de contas, estamos perante um livro de poesia, daí que a “impiedosa explosão” seja também uma declaração de amor, talvez um regresso afetivo do humano ao centro da experiência.

Com a devida cautela, podemos por momentos puxar a questão adorniana acerca da (im)possibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz (Adorno 1983: 34), quanto mais não seja pela suspeita perante qualquer sobrevivência estética apresentada como reconciliação.⁷ Sobreviver à catástrofe não dá à poesia o direito de se apresentar como redenção. Dito de outro modo, uma inscrição que perdura no interior de um organismo extremófilo não absolve a catástrofe que tornou desejável essa forma extrema de permanência. Que se salva, então, quando um poema capaz de atravessar o fim das civilizações sobrevive dentro de uma bactéria? A poesia? A memória humana? A vaidade da espécie? Ou apenas a fantasia de que alguma coisa nossa poderá continuar a operar depois de nós? Entre a inscrição genética e o livro publicado, entre a bactéria que transcreve e o leitor que interpreta, entre a sobrevivência biológica e o reconhecimento literário, algo permanece em suspensão.

3. *Degenerative Cultures*: um problema para muitas cabeças

Se em *Adsum* a escrita procura salvar-se afastando-se da Terra, e se com *The Xenotext* se interioriza até quase desaparecer no metabolismo bacteriano, *Degenerative Cultures*, projeto de bioarte levado a cabo pelo coletivo Cesar & Lois (Cesar Baio e Lucy HG Solomon), parece retirar-nos a última possibilidade de consolo.⁸ Nos dois cenários anteriores, por mais instável que fosse a operação, ainda persistia uma ambição de sobrevivência, depositada num corpo celeste, ou num genoma e na possibilidade, falível, de uma resposta biológica. Em *Degenerative Cultures*, pelo contrário, a escrita entra num regime em que sobreviver, caso a palavra ainda faça sentido, significa degradar-se, ser consumido, passar de sistema em sistema até que já não seja possível apontar para uma forma e dizer, sem hesitação, *eis o texto*.

Numa das suas iterações pela instalação, *Degenerative Cultures* materializa-se como rede biohíbrida, conjugando organismos vivos e agentes digitais. Livros que registam diferentes versões do impulso humano de controlar a natureza são inoculados com microrganismos que crescem sobre as páginas e consomem os volumes. Em paralelo, um “fungo digital” generativo, programado através de algoritmos de inteligência artificial, procura na Internet textos atravessados pela mesma inclinação predatória e corrompe-os (Baio e Solomon 2018: 61-63). Em causa está uma transferência, ainda que provisória, da soberania sobre aquilo a que chamamos conhecimento.

De notar também que os livros escolhidos pertencem a tradições que organizaram, classificaram ou legitimaram a separação entre humano e natureza, dado que Baio e Solomon têm preferência por textos onde se documenta o projeto humano de domesticar e controlar o mundo natural, desde tratados filosóficos e paisagísticos até discursos contemporâneos de geo-engenharia (Baio e Solomon 2018: 68-70). O livro deixa então de ser arquivo para se transformar em substrato. Pelo meio, a obra desfaz o arquivo na matéria que o sustentava, e a página, lugar histórico de fixação, torna-se superfície nutritiva, meio vulnerável, alimento. Neste ponto, o microorganismo de eleição também não é neutro. Embora os artistas conservem o léxico do fungo, trata-se, em termos taxonómicos, de um bolor limoso plasmodial, *Physarum polycephalum*, um organismo não-neural e multinuclear, capaz de crescimento distribuído, adaptação e resolução de problemas sem um cérebro centralizado.⁹ A etimologia de *polycephalum*, que convoca a ideia de muitas cabeças, ajuda à tentação de o aproximar de formas ecossistémicas de inteligência ou de computação biológica. Porém, neste contexto, interessa-nos sobretudo aquilo que a sua presença faz à escrita. Repare-se que a intenção deixa de governar sozinha a cena: entram nela o alimento, a humidade, o crescimento, a resistência da página e os percursos de um organismo que não reconhece o livro como livro.

À medida que o *Physarum* cresce e se desloca, o texto humano é progressivamente apagado e consumido. Não existe, portanto, tentativa de interpretar o livro, no sentido

humano, por parte do organismo multicefálico, como também não existe tentativa de correção. O organismo não comenta Descartes, Bacon, Kant, o paisagismo, a geo-engenharia, ou qualquer outra versão da velha confiança humana no domínio da natureza. Limita-se a consumir. E o que poderia parecer uma cena menor, quase doméstica, torna-se assim uma inversão violenta da hierarquia que habitualmente organiza as relações entre escrita, natureza e conhecimento. Falamos, portanto, e uma vez mais, de arquivo, desta feita submetido a uma temporalidade de desgaste e digestão, onde o livro deixa de ser repositório e passa a ser meio, abrigo, substrato, sujeito à ação de um organismo sem cérebro centralizado que inscreve sem querer escrever. Mas ainda inscreve. Traça percursos, cobre palavras, produz diferenças materiais entre um estado da página e o seguinte. Claro está que chamar escrita a tudo isto pode ser precipitado, mas recusar-lhe qualquer poder de inscrição deixaria intacta a ideia de que só existe marca quando uma intenção humana a precede.

Mas a cena não se fica pela consumição orgânica do livro, como vimos, porque enquanto o *Physarum* avança sobre a página, o crescimento da cultura biológica é rastreado e parametrizado por visão computacional, os dados são relacionados com o texto original e os resultados dão origem a uma forma de poesia degenerativa, impressa e publicada através da conta @HelloFungus – à época, ainda Twitter (Baio e Solomon 2018: 66-68). Não se trata propriamente de transcrever nem de traduzir, embora cada operação modifique as condições da seguinte: o crescimento biológico reorganiza a página, essa mudança converte-se em dados, estes alimentam uma nova escrita e fazem-na circular publicamente. Talvez *transdução* seja o termo mais ajustado, já que a forma se produz e se transforma de etapa em etapa.¹⁰ Postas as coisas nestes termos, parece que afinal ainda há esperança. Mesmo que a escrita surja outra, descondicionada.

Em “Thinking within and across”, Solomon e Baio formulam, de forma quase pueril (e, por isso mesmo, precisa), a pergunta que moveu o projeto: “What if fungi could tweet?” (Solomon e Baio 2020: 19). A resposta, porém, não é uma fantasia ingênua de comunicação interespécies e, nisto, os autores são bastante claros: o sistema cruza diferentes regimes de percepção e resposta, procurando pensar com formas de inteligência que não se organizam segundo o modelo da mente humana (19-20). Ou seja, nem o fungo fala conosco, nem a máquina explica o fungo, nem o humano fica a decifrar uma mensagem hipoteticamente recebida da natureza. O que há é uma cadeia de operações que contamina a própria expectativa de mensagem.

Maurice Blanchot escreve, em *L'Écriture du désastre* (1980), que o desastre arruína tudo, deixando ao mesmo tempo tudo intacto. Longe de querer fazer coincidir o desastre blanchotiano com o desastre ecológico, parece, no entanto, haver uma estranha coexistência entre permanência visível e ruína irreversível. Em *Degenerative Cultures*, o livro continua presente, a página talvez mantenha a sua forma e algumas palavras permanecerão legíveis durante mais algum tempo. Contudo, a ideia de

leitura que as sustentava já foi alterada, tanto mais que a destruição não precisa de coincidir com o desaparecimento integral do objeto para ganhar nome.

E que nome para uma escrita que acontece dentro de uma ruína ainda em formação? Ahumana? Patricia MacCormack pensa o *ahumano* como recusa do privilégio e dos sistemas significantes do humano, evitando que o pós-humano se limite a reproduzir, sob outra forma, a centralidade que dizia abandonar (MacCormack 2018: 20). Lido à luz desta ética pós-humanista, *Degenerative Cultures* continua a implicar o humano, pois é este que escolhe os livros, monta a instalação, programa o sistema, publica, interpreta, investiga, escreve e reescreve sobre a obra, mas nem por isso o *Physarum* deixa de perturbar a soberania humana sobre a página. Daqui se depreende que a natureza exoliterária de *Degenerative Cultures* não decorre, portanto, de uma suposta libertação da escrita relativamente ao humano, porque o que se intensifica é a descoincidência entre inscrição, operação e reconhecimento. Mas também não estamos simplesmente perante um grau mais avançado de exoliteratura, como se *Adsum*, *The Xenotext* e *Degenerative Cultures* formassem uma escada conduzindo para fora do humano. Trata-se, com efeito, de outro regime. Em Kac, duração material, legibilidade e reconhecimento a serem projetados para o futuro; em Bök, a operação biológica a anteceder a receção literária; em Cesar & Lois, a inscrição a passar por uma transformação que impede a restituição do texto de partida – repare-se como a página se transforma enquanto ainda a tentamos ler. Depois da Lua, da bactéria e do bolor, que suporte para a literatura?

4. Matéria anti-humana: o que se salva, afinal?

Volto ao termo que encabeça este ensaio, *exoliteratura*, tentando perceber o que se perdeu pelo caminho. O *exo-* faz sentido porque obriga a literatura a pensar-se a partir daquilo que já não cabe inteiramente nas suas formas de reconhecimento. Mas o que se expande, afinal? O suporte, a escala, a matéria, a vida do poema? Ou apenas a nossa dificuldade em aceitar que a literatura continue a agir quando deixa de coincidir com as formas que a autorizavam?

Manuel Frias Martins, no volume resultante da sua tese de doutoramento, propôs a noção de “matéria negra” e, por muito tentador que isso seja, sobretudo depois da Lua de Kac e das palavras alienígenas de Bök, não falamos aqui de uma metáfora cósmica vinda de fora para dentro. Para Frias Martins, a analogia com a *dark matter* da astronomia “esgota-se na semelhança de relação”, uma vez que os campos discursivos da astronomia e da teoria literária continuam a ser funcionalmente diferentes (1995: 43). Por isso, a matéria negra é um nome possível para esse “mundo de pluralidade imanente que possibilita a literatura”, essa “ordem não visível, embora potencialmente activa”, onde se faz sentir a “energia do indefinido” (42). E que fácil seria se a Lua, o código genético e o crescimento do *Physarum* emprestassem à literatura o prestígio dos respetivos campos científicos. Frias Martins chama a atenção para essa falácia

científica, ou tecnológica, dos estudos literários, porque embora a ciência possa ser mobilizada como “retórica tática”, capaz de projetar outra luz sobre o indefinido da literatura, isso não significa que a crítica tenha de imitar os seus métodos ou ‘vestir-lhe a bata’ (47). Por isso a astrofísica, a biologia sintética ou a visão computacional não poderão nunca certificar a novidade da poesia. Quando muito, complicam-na.

Faço, ainda assim, uma pequena violência à noção de matéria negra, mais precisamente ao deslocar o indefinido do plano da interpretação para a matéria da inscrição. Interessa-me aqui aquilo que impede o texto, ou aquilo a que ainda chamamos texto, de coincidir inteiramente com os dispositivos que o tornam legível. Em *Adsum*, a matéria negra aparece quase perversamente no interior da própria transparência – poema em vidro ótico, quase puro, quase mineral, carrega consigo a opacidade de uma fantasia humanista de permanência. Em *The Xenotext*, passa pelo metabolismo bacteriano, onde a inscrição produz efeitos antes de alguém a receber como poema. Em *Degenerative Cultures*, aproxima-se do vestígio material – palavras consumidas, alterações detetadas por uma máquina, fragmentos que circulam sem que possam regressar ao corpo textual de onde vieram. Será esta uma leitura demasiado humana? Ou, porventura, demasiado humanista? Provavelmente. Ao discutir Jakobson, Frias Martins insiste que o poema não se esgota nos dispositivos formais que permitem descrevê-lo. Há uma experiência do poema como “acontecimento qualitativo”, uma “interpretação humana dos dados”, um texto que permanece “interlocutor” de quem o lê (1995: 48-49). Quiçá por essa razão a exoliteratura não consiga anunciar em momento algum deste ensaio uma escrita finalmente emancipada da leitura humana. Sabemos que começa quando essa leitura permanece implicada, mas isso não chega para explicar tudo aquilo que a inscrição faz.

Na secção anterior, recorri ao *ahumano* mobilizado por Patricia MacCormack para pensar uma retirada ética do lugar de privilégio atribuído ao humano. Recorro agora ao termo *antihumano*, com outra função, mais laboratorial do que outra coisa qualquer. Em termos meio simplistas, um anticorpo antihumano, regra geral, não combate o humano, nem anuncia a sua destruição; antes reconhece um alvo humano específico, liga-se a ele, torna-o detetável e mensurável (por exemplo, na validação de vacinas).¹¹ Da analogia, basta-me, por agora, reter a ideia de deteção: procurar o humano precisamente onde deixou de se apresentar como centro evidente. Ou seja, o antihumano interpretado como uma forma de resposta sistemática e direcionada que opera em níveis microscópicos, e assim permitindo desestabilizar por dentro, a partir do seu exterior, concepções hegemónicas de humanismo e de literatura.

Em “Falhar melhor: novos apontamentos sobre a palavra salvação”, Pedro Eiras faz este último termo passar por sentidos que dificilmente permanecem compatíveis entre si. Salvar pode ser resgatar, conservar, proteger, fugir, calcular uma perda, sendo que a palavra nunca sai incólume desse movimento (Eiras 2021: 9-21). Nos três cenários acima expostos, a salvação muda de objeto e talvez de natureza: com Kac,

procura-se salvar uma presença, ou pelo menos a promessa de que haverá alguém para a reconhecer; com Bök, salva-se a inscrição através da vida, embora a vida introduza nela variação, contingência e morte; com Cesar & Lois, conservar o texto significaria interromper o próprio processo da obra. O livro perde-se enquanto livro e o que regressa não restitui aquilo que existia anteriormente.

Falhar a salvação não equivale necessariamente a perder tudo. Uma coisa pode persistir e, ainda assim, deixar de nos pertencer. Pode continuar a agir sem guardar a forma, o sentido ou o destinatário que lhe tinham sido previstos. Talvez a salvação falhe precisamente quando aquilo que dura já não coincide com aquilo que se desejava conservar. Nesse sentido, a pergunta inicial nunca desaparece. Apenas deixa de pedir uma resposta que a pacifique. Uma inscrição exoliterária continua a ser produzida, financiada, publicada e comentada por humanos. E este ensaio também não escapa a esse circuito – o *exo*- começa no ponto em que o circuito já não encerra tudo o que pôs em movimento. Com efeito, já não se trata meramente de saber se a poesia salva o mundo, ou sequer se consegue salvar-se a si própria. Mas o que fazer quando a escrita já não nos pertence o suficiente para nos salvar? O que fazer quando deixa de assegurar uma qualquer forma de continuidade e começa a operar segundo escalas, organismos e processos que não pedem licença às categorias herdadas? Reler, reler de novo, reler melhor. Talvez o movimento contrapoético comece por aí. Talvez seja pouco. Ou talvez seja já sempre demasiado.

Notas

* Diogo Marques é investigador na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde integra o CODA – Centre for Digital Culture and Innovation e o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Doutorou-se em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra, em 2018, com uma tese dedicada às interfaces hápticas na literatura computacional. A sua investigação explora as relações entre literatura, media digitais e prática artística, partindo sobretudo da poesia experimental e das suas continuidades eletrónicas. É autor, curador e tradutor de obras ciberliterárias, bem como cofundador do colectivo ciberliterário *digito* (wreading-digits.com). Coordenou o projeto DARIAH ERIC Breaking the Code: Algorithmic Non-Normativity in Creative Digital Humanities (2025-2026). É autor de *Haptic Interfaces in Electronic Literature: The Digital Midas Touch* (Brill, 2026).

- ¹ Recordo duas respostas contrapoéticas que ajudam a precisar o que aqui se pretende com a ideia de servir: a primeira, de Alberto Pimenta, em entrevista aos Jogos Florais, onde afirma que “a poesia não serve para nada a não ser para quem a faz, serve a quem a faz”, ligando-a a uma necessidade interior do poeta (Pimenta 2018), e a segunda, por Margarida Vale de Gato, num questionário publicado pelo Expresso, onde, de forma ainda mais incisiva afirma que “A poesia não tem de servir” (Vale de Gato 2014).
- ² Para uma visão de conjunto do projeto SPACE POETRY, das obras que o integram e do manifesto publicado por Kac em 2007, consulte-se o sítio do artista: <https://www.ekac.org/spacepoetry.html> (último acesso a 19/07/2026).
- ³ Para o Eduardo Kac de 2007, data do *SPACE POETRY manifesto*, a poesia espacial deve ser concebida para condições de microgravidade ou gravidade zero, fazendo da ausência de peso um meio de composição e leitura (Kac 2007). *Adsum* prolonga este programa em condições diferentes, pois na superfície lunar há gravidade reduzida, mas não gravidade zero.
- ⁴ Vide *The Ticket that Exploded* (1967), onde Burroughs desenvolve a figura da linguagem como vírus. A edição revista de *The Ticket that Exploded* foi publicada pela Grove Press em 1967, a partir da primeira edição de 1962.
- ⁵ “Sobre o destinatário” traduz aqui o título “On the Addressee”, tal como surge na versão inglesa de Jane Gary Harris e Constance Link. Outras traduções inglesas preferem interlocutor, deslocando a ênfase do endereçamento para a relação dialógica que o ensaio atribui ao poema. Não tendo sido consultado o original russo, a formulação portuguesa segue a edição de 1979, sem perder de vista esta oscilação entre destinatário e interlocutor (Mandelstam 1979: 68-73).
- ⁶ A fórmula recupera *A Guest + a Host = a Ghost* (1953), jogo verbal que Duchamp imprimiu em invólucros de caramelos.
- ⁷ Mais tarde, Adorno viria a clarificar a formulação anterior, reconhecendo ao sofrimento persistente tanto direito à expressão quanto o torturado a gritar (1973: 362). A aproximação aqui proposta não equipara Auschwitz ao fim hipotético das civilizações imaginado por Bök; retém apenas a suspeita perante a sobrevivência estética quando esta se apresenta como reconciliação.
- ⁸ Fica o agradecimento a Pedro Eiras, coordenador destes libretos, por me ter lembrado, a propósito desta passagem, a potencial relação com *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer* (1952), de Stig Dagerman.
- ⁹ Solomon e Baio mantêm deliberadamente o termo “fungal”, associando-a à história de classificação, desclassificação e reclassificação do organismo (Solomon/Baio 2020: 19).
- ¹⁰ Em Simondon (2005: 32-33), a transdução designa uma operação que se propaga de região em região, fazendo com que cada estrutura constituída participe na constituição da seguinte. O termo é aqui deslocado para uma cadeia biohíbrida, não pressupondo a conservação de um conteúdo idêntico ao atravessar diferentes meios.
- ¹¹ Em contexto laboratorial, *anti-human* indica a especificidade de um anticorpo para um alvo humano; no caso dos anticorpos secundários, pode designar a ligação a imunoglobulinas humanas, tornando-as detetáveis ou mensuráveis (Greenfield 2014).

¹² O presente ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no CODA, Centre for Digital Culture and Innovation, unidade financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (<https://doi.org/10.54499/CEECINST/00050/2021/CP2787/CT0003>) e no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UID/00500/2025 | DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1973), *Negative Dialectics*, trad. E. B. Ashton, Nova Iorque, Seabury Press [1966].
- (1983), “Cultural criticism and society”, in *Prisms*, trad. Samuel Weber / Shierry Weber, Cambridge (Mass.), MIT Press: 17-34.
- Baio, Cesar / Lucy HG Solomon (2018), “‘Culturas Degenerativas’: experimentações em torno de uma rede ‘biohíbrida’”, *Revista Científica/FAP*, 19/2, Universidade Estadual do Paraná: 61-77, <<https://doi.org/10.33871/19805071.2018.19.2.2433>> (último acesso a 15/07/2026).
- Blanchot, Maurice (1995), *The Writing of the Disaster*, trad. Ann Smock, Lincoln / Londres, University of Nebraska Press [1980].
- Bök, Christian (2015), *The Xenotext: Book 1*, Toronto, Coach House Books.
- (2025), *The Xenotext: Book 2*, Toronto, Coach House Books.
- Derrida, Jacques (1996), *Archive Fever: A Freudian Impression*, trad. Eric Prenowitz, Chicago / Londres, University of Chicago Press [1995].
- Eiras, Pedro (2021), “Falhar melhor: novos apontamentos sobre a palavra salvação”, in *Materiais para a Salvação do Mundo 1*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 9-21, <<https://hdl.handle.net/10216/134144>> (último acesso a 15/07/2026).
- Frias Martins, Manuel (1995), *Matéria Negra*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Greenfield, Edward A. (2014), *Antibodies: A Laboratory Manual*, 2.^a ed., Cold Spring Harbor (NY), Cold Spring Harbor Laboratory Press.
- Kac, Eduardo (2007), “Space poetry manifesto”, <<https://www.ekac.org/spacepoetrymanifesto.html>> (último acesso em 14/07/2026).

- (2025a), “Adsum: an artwork for the Moon”, <<https://www.ekac.org/adsum-new.html>> (último acesso a 14/07/2026).
- (2025b), “Adsum: five phases”, <<https://www.ekac.org/adsum.five.phases.html>> (último acesso a 14/07/2026).
- Levy, Nat (2025), “Conan the bacterium is now a poet”, Cockrell School of Engineering, University of Texas at Austin, 7 de Agosto, <<https://cockrell.utexas.edu/news/conan-the-bacterium-is-now-a-poet/>> (último acesso a 14/07/2026).
- MacCormack, Patricia (2018), “Ahuman”, in Rosi Braidotti / Maria Hlavajova (orgs.), *Posthuman Glossary*, Londres / Nova Iorque, Bloomsbury Academic: 20-21.
- Mandelstam, Osip (1979), “On the addressee”, in *The Complete Critical Prose and Letters*, ed. Jane Gary Harris, trad. Jane Gary Harris / Constance Link, Ann Arbor, Ardis: 68-73.
- Pimenta, Alberto (2018), “Entrevista a Alberto Pimenta”, *Jogos Florais*, 26 de janeiro, <https://www.jogosflorais.com/entrevista/2018/1/26/entrevista-a-alberto-pimenta> (último acesso a 19/07/2026).
- Pina, Manuel António (2012), “A poesia vai acabar”, in *Poesia, Saudade da Prosa*, Lisboa, Assírio & Alvim: 60.
- Simondon, Gilbert (2005), *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon [1958].
- Solomon, Lucy HG / Cesar Baio (2020), “Thinking within and across”, *Journal of Science and Technology of the Arts*, 12/1, Universidade Católica Portuguesa: 18-26, <<https://doi.org/10.34632/jsta.2020.8201>> (último acesso a 15/07/2026).
- Vale de Gato, Margarida (2014), “A poesia não tem de servir”, *Expresso*, https://multimedia.expresso.pt/poemas/140814_Poema_Margarida_Vale_de_Gato/index.html (último acesso a 19/07/2026).

Saldo e ocultação dos Seminários da Salvação do Mundo

Pedro Eiras*

Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada

Resumo: Reflexão final sobre os Seminários da Salvação do Mundo (2020-2025) e os libretos *Materiais para a Salvação do Mundo* (2021-2026).

Palavras-chave: Seminários da Salvação do Mundo, *Materiais para a Salvação do Mundo*, saldo, ocultação

Abstract: Final reflection on the Seminars on the Salvation of the World (2020-2025) and the *Materials for the Salvation of the World* booklets (2021-2026).

Keywords: Seminars on the Salvation of the World, *Materials for the Salvation of the World* booklets, balance, concealment

Sobre a salvação do mundo – ainda haveria tanto, sempre, para dizer – mesmo que falássemos mil dias, ou mil noites, ou mil e uma noites, adiando o fim, numa insónia ideal. Seria preciso dizer, por exemplo, com Almada Negreiros, em *A Invenção do Dia Claro*, estas palavras –

Entrei numa livraria. Pus-me a contar os livros que há para ler e os anos que terei de vida.
Não chegam, não duram nem para metade da livraria.
Deve certamente haver outras maneiras de se salvar uma pessoa, senão estou perdido.
(2005: II)

Suponho que tod@s somos atravessad@s por esta angústia: não teremos tempo para ler todos os livros. Em rigor, não sei até que ponto queremos realmente ler todos os livros: talvez queiramos apenas ler os livros certos. Mas também não sei como encontrar os livros certos sem tentar ler todos os livros, incluindo os errados. E se Almada nos deixa assim com uma visão algo disfórica dessa salvação do nosso mundo pessoal, o título do livro parece-me animador: o dia claro é – deve ser – inventado por nós.

Seria preciso dizer também, com Alexandre O'Neill –

Garanti-nos, meu Deus, um pequeno absurdo cada dia,
Um pequeno absurdo às vezes chega para salvar.
(1995: 544)

E estes versos estão no livro *O Princípio de Utopia, o Princípio de Realidade seguidos de Ana Brites, Balada tão ao Gosto Popular Português & vários outros poemas* – um título deliciosamente caprichoso. Talvez O'Neill permita resgatar um pouco da disforia que encontrámos em Almada: agora qualquer absurdo parece suficiente para salvar as nossas vidas. Entre a impossibilidade de ler todos os livros (mas encontrando às vezes o livro certo para o momento certo) e o pequeno absurdo que pode salvar uma vida inteira – suponho que temos algum espaço de manobra, ou seja: nem tudo está condenado à partida.

Mas isto é apenas um par de citações, entre tantas outras possíveis, para começar a mostrar quanto a salvação pode ser o contrário de si própria, tão fácil e tão difícil, tão impossível e imanente.

★

Quero, pois, falar um pouco dos Seminários do Fim do Mundo e dos Seminários da Salvação do Mundo, em jeito de saldo, relatório, retrospectiva.

Vale a pena lembrar que o fim do mundo esteve para acontecer no dia 21 de Dezembro de 2012. Quero dizer: um suposto fim do mundo conforme uma leitura

muitíssimo livre de um antigo calendário maia. Narrativa ligeira – que permitiu aliás uma exploração comercial lucrativa. Ou seja, nesse dia, nessa noite – já um pouco distantes e esquecidos de todos nós –, houve quem acreditasse (ou fingisse acreditar) que o mundo acabaria; donde jantares, festas, programas em hotéis, bebedeiras, e ressacas no dia seguinte.

Como o mundo não acabou, em 2013 achei que valeria a pena começar a estudar o assunto. Por isso, organizámos, no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, uma sequência de Seminários do Fim do Mundo: durante seis anos os mais variados palestrantes falaram sobre o imaginário e a representação do fim, nomeadamente a partir da literatura, das artes em geral, mas também da política, da antropologia, da religião, enfim, nas mais diversas abordagens possíveis. Quatro vezes por ano, perto de cada equinócio e cada solstício, um seminário explorava este tema múltímodo.

Em Dezembro de 2018, na última sessão do ciclo, apresentei uma palestra final, intitulada «Saldo e ocultação dos Seminários do Fim do Mundo». Tratou-se de fazer o saldo, um sumário daquilo que encontrámos ao fim de tantos debates; mas também de realizar uma ocultação dos seminários. Nessa altura, expliquei o que quis dizer com essa estranha palavra. Permito-me citar um excerto do texto que li nessa altura, e vim a publicar pouco depois:

Em 1975, o *Collège de 'Pataphysique*, que explora e glosa a obra de Alfred Jarry, decidiu entrar em «ocultação»: deixou de se manifestar publicamente, sem contudo deixar de existir. Agrada-me sobremaneira esse registo ambíguo, que finta ao mesmo tempo a ideia de «continuidade» e a ideia de «fim», levando o *Collège* a uma (in)existência virtual, isto é, simultaneamente existindo e não existindo. Neste mesmo sentido, declararei dentro em pouco, não o fim nem a continuidade, mas a Ocultação dos *Seminários do Fim do Mundo*. (Eiras 2020: s/p)

Não o fim nem a continuidade, nem o princípio do mundo, calma, é apenas um pouco tarde, poderia dizer Manuel António Pina (2013) noutro contexto... Pois bem: não encerrar, não continuar seminários, mas ocultá-los – permitir que fizessem a partir daí um trabalho subterrâneo. 2019 foi portanto um ano «sabático»: de descanso.

Os Seminários da Salvação do Mundo começaram em 2020. E seguimos um modelo diferente. Alterámos o calendário: em vez de quatro sessões espalhadas pelos equinócios e solstícios, escolhemos um modelo intensivo, de sessões em quatro dias seguidos. Em rigor, nesse primeiro ano, ainda houve uma sessão em Março; mas as seguintes foram a 2, 9 e 16 de Dezembro. Nos anos seguintes, os seminários decorreram sempre em quatro dias seguidos. Há uma razão para isto ter acontecido (e também para passarmos a um modelo de encontros online): a pandemia de Covid-19, que impôs um recolhimento global e todo um novo modo de existir, a que tivemos de

nos habituar praticamente da noite para o dia.

A pandemia foi há tanto tempo – seis anos já –, e há tão pouco tempo. Foi ontem. Habitúamo-nos a viver debaixo de certas regras, bem ou mal aprendidas; fomos perdendo alguma estranheza, falou-se de um «novo normal», demos por adquirido o receio e a reserva. Até que terminou o confinamento, e depois a própria a pandemia – muito embora o Covid-19 continue a existir.

Para mim, o mais relevante desse tempo de confinamento foi a instalação do medo do contágio, a percepção do outro como virtual contaminador. É estranho pensar a dimensão da alteridade a partir desse contágio latente, e a ideia de salvação nesse contexto de desconfiança. Também é estranho pensar que, no momento em que tínhamos mais medo e nos fechávamos tanto, o número de infectados era relativamente pequeno, ao passo que, quando o número de contágios começou a crescer, perdemos o medo e passámos a andar outra vez na rua – o que significa que o medo nem sempre acompanha a dimensão das ameaças.

Quanto aos seminários: passámos a dialogar à distância, com o ganho evidente de conseguirmos um público internacional e termos convidados dos vários pontos do planeta, sem a dificuldade de encaixar viagens difíceis e dispendiosas em agendas sobrecarregadas. E, porque estou a gizar um saldo dos Seminários, decerto vale a pena lembrar que tivemos 61 palestrantes, donde 24 registos vídeo – disponíveis no Youtube –, mais 14 libretos publicados, incluindo 54 artigos diferentes – acessíveis no site do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, em www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcld/catalog/series/libretos.

Ao fim destes seis anos dedicados à ideia de fim do mundo, mais um ano sabático, mais seis anos em torno da salvação do mundo, o que me interessa sublinhar é a beleza de pensar em conjunto: 61 vozes para pensar, outras tantas biografias, linguagens, pontos de vista sobre o mundo, discutindo, discordando, repensando o próprio desafio de seminários sobre o que é «salvar», num dialogismo sempre surpreendente. 61 abordagens, áreas científicas, experiências livres, partilhas pessoais, quantas vezes em tom autobiográfico – porque tod@s@s palestrantes algo de si própri@s. Nenhuma abordagem que não fosse um espelho das preocupações de cada qual.

*

Os seminários – e depois os textos publicados – partiram de algumas perguntas que foram colocadas logo em 2020. Repito-as mais uma vez aqui, mesmo se já surgiram um pouco por todo o lado – nas cartas-convite, nos materiais de divulgação, nas notas de abertura dos próprios libretos:

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? (Eiras 2021: 7)

Estas perguntas já obtiveram muitas respostas – 61 respostas por assim dizer –, e portanto seria um tanto ocioso eu repeti-las agora. Mas permito-me assinalar pelo menos uma resistência insistente: diria que, pelo menos uma vez por ano, um palestrante, uma palestrante reagiu em relação à palavra «salvar», considerada ambígua, ou perigosa, ou ideologicamente saturada. Talvez «salvar» seja um vocábulo conflituoso, a fazer lembrar determinados projectos de uma modernidade esmagadora: às vezes «salvar» significa destruir o diferente. Mas também não sei se haveria um vocábulo melhor. Na sexta série dos Seminários da Salvação do Mundo surgiu uma eventual solução: pensar, não a salvação do mundo, mas as possibilidades de mundo. Em vez de uma salvação no singular, a multiplicação de possibilidades de mundo. Valerá a pena continuar a pensar esta pista.

A este propósito, queria propor também outra ideia. Em tempos de modernismo (ou de modernismos), há um século, o trabalho das artes era muitas vezes destruir. As artes no começo XX pareciam assumir uma missão aniquiladora: a missão de lutar contra o mundo. A minha pergunta talvez seja agora: por que razão, cem anos mais tarde, sentimos tanta necessidade de salvar o mundo? Por que razão, depois do furor apocalíptico, sentimos tanta necessidade de repensar o cuidado do mundo? O que se passa com o nosso mundo (e, já agora, com a criação artística) que nos obriga a mudarmos radicalmente de operação?

Não sei se sei responder a esta pergunta, mesmo depois de ouvir 61 vozes durante seis anos de seminários. Talvez possa constatar isto: de muitas maneiras, o mundo parece em ruínas. Ou pelo menos na iminência de catástrofes irreversíveis: qualquer jornal nos mostra que estamos a brincar com o fogo.

Os problemas são mais que muitos. E fazer uma lista vai sempre pecar por omissão. Mas está à vista de tod@s que nos encontramos no limiar de colapsos ambientais, com a extinção de habitats, de espécies. Estamos a acompanhar o crescer de políticas do ódio, como nem julgávamos que ainda pudessem acontecer no século XXI, depois de toda a história trágica da humanidade nos últimos séculos. Estamos perante uma legitimação do racismo, da xenofobia. Há formas de neocolonialismos que nem se escondem. A misoginia surge legitimada mesmo em altas instâncias do poder. A extrema-direita cresce dia após dia, e a democracia tal como a dávamos por adquirida, como defesa das minorias e dos direitos de tod@s, encontra-se perante um desafio, senão mesmo uma crise de dimensões colossais. É preciso também pensar a distribuição da riqueza, no momento em que um magnata acaba de acumular 500 biliões de dólares. É preciso falar das guerras: a invasão da Ucrânia, o genocídio em Gaza. Falar da desinformação, das *fake news*, da quase impossibilidade de destrinçar o factual do manipulado. É preciso pensar a censura dos livros em curso – e nem

tanto em Portugal quanto nos Estados Unidos. É preciso pensar o crescimento impressionante da inteligência artificial nos últimos anos, como foi acontecendo durante os seis anos dos Seminários da Salvação do Mundo. É preciso pensar um certo modo de estar burocrático, acelerado, apático e alienado que nos conquista a tod@s de cada vez que perdemos tempo em pequenos ecrãs – onde consumimos, sem assimilar, informação a uma escala assustadora.

Seria preciso falar ainda da chamada «crise das humanidades». É um tópico que aparece um pouco por todo o lado e compreende-se porquê. De facto, em pleno século XXI, as humanidades não são o que eram há dez, quinze, vinte anos, no ano 2000, nos séculos XX, XIX, XVIII... Mas quero enfatizar que as humanidades sempre estiveram em crise, que não há humanidades sem estado de crise. Dos antigos gregos para os antigos romanos, como não pensar uma crise? Dos romanos para a Idade Média, há uma crise impressionante. O que é o Renascimento senão uma crise da cultura medieval? E o que é o Iluminismo senão – etc.? Em rigor, as humanidades vivem sob a crise, e agora acrescento que – isso é bom. A crise das humanidades foi altamente produtiva nos últimos 3000 anos. Quero dizer que temos sabido aprender muitíssimo com o modo como o conhecimento, em vez de estabilizar, entra numa crise que é uma autocrítica, uma reinvenção de si próprio.

E isto obriga-me a dizer que – eis a minha contratese – as humanidades não estão em crise. Assumo agora com o mesmo vigor que as humanidades não estão, nunca estiveram em crise. Olho à minha volta e vejo inúmeros leitores, estudiosos, pesquisadores, estudantes, professores. Vejo colóquios, publicações, livros digitais, a invenção de novas abordagens, a teoria queer, o pós-colonialismo, a ecocrítica, a interrogação da pós-modernidade ou da meta-modernidade. Admito que, muitas vezes, a produção científica é apressada e superficial. Mas não há como não celebrar a criação de tantas linguagens, tanto acesso fácil aos livros, tanta possibilidade de comunicar rapidamente. Nunca vi tanta preocupação com formas desprezadas de literatura, por autores esquecidos, pela possibilidade de questionar a história das humanidades. A haver aqui uma crise, ela coincide com a possibilidade de uma reinvenção. E, no instante em que vejo 61 pessoas a explorarem, através das mais variadas abordagens, o que é o mundo e por que razão «salvar» é a palavra errada, pois bem: não posso senão ficar muito contente com este saldo.

*

A propósito do verbo «salvar», regresso ainda a estes versos famosos de Friedrich Hölderlin:

onde há perigo, cresce
Também o que salva
(1802: 407)

Estamos no poema «Patmos»: a ilha onde João recebe a revelação divina do fim dos tempos, donde o fim do mundo, donde – estamos no nosso tema. Mas onde há perigo e destruição, crise e cataclismo, diz Hölderlin, cresce também aquilo que salva.

De imediato, leio também António Franco Alexandre, versos que encontro num livro muito recente, *Carrocel*:

O trabalhoso verso, quando serve
ou salva, é quase por acaso.
(2021: 587)

Franco Alexandre tem mais reservas. «Quase por acaso», escreve. Quando o verso salva, se o verso salva, não é por mérito, também não é por simples acaso. Às vezes salva e às vezes não, às vezes serve e às vezes não, e quando salva é quase por acaso. Estamos muito longe da possibilidade salvífica de Hölderlin. Em Franco Alexandre, duzentos anos mais tarde, a salvação é quase ocasional. O que merecia uma leitura bastante mais extensa, que não poderei fazer aqui.

Mas gostava de avançar para algumas respostas experimentadas nos seminários. Talvez a literatura, a poesia, as outras artes possam dar alguma resposta a essa lista tenebrosa de ameaças que elenquei. Talvez a literatura possa pelo menos construir mundos – regresso à ideia da abertura de possibilidades. Construir mundos está longe de ser ocioso: é a possibilidade de sair do nosso mundo, contrapondo-lhe modelos divergentes, contraditórios, outros. Ou então, em vez de construir outros mundos, talvez se possa construir outras leituras do mundo. E porque o nosso mundo é apenas a leitura que fazemos dele, os dois termos da equação praticamente coincidem. Ora, a este nível, parece-me que o verbo «salvar» pode ser mais uma vez resgatado. «Salvar», ou seja: inventar, mas também cuidar de, prestar atenção a, inaugurar mundos dentro do mundo, salvaguardar mundos colocados à margem.

Também a este propósito gostava de partilhar um par de exemplos. Por exemplo: Roland Barthes, no livro póstumo *La Préparation du roman*, quer dizer, as aulas dadas no Collège de France nos anos 1978-79 e 1979-80. Barthes está a falar da tradição do *haïku* japonês – da subtilidade. E comenta:

a *Poesia* em particular seria a prática da subtilidade num mundo bárbaro. Onde a necessidade de lutar *hoje* pela Poesia: a Poesia, dir-se-ia, devia fazer parte dos Direitos do Ser Humano; ela não é «decadente», é, pelo contrário, subversiva: é subversiva e vital porque é precisamente aquilo que é visado pelo gregarismo, pela barbárie, pelo cancelamento das nuances, dos particulares, das individuações (e não dos indivíduos).
(2015: 139)

São frases lapidares – deste livro que Barthes nunca publicou, recolha dos materiais para as aulas sobre a preparação do romance; mas na sessão específica a que me refiro, Barthes fala de poesia. A poesia, afirma, devia falar parte dos Direitos do Ser Humano (o original era *Droits de l'Homme*, direitos do homem – tradução que prefiro evitar). A poesia é subversiva – e vital – e subtil – e é preciso lutar hoje por ela, talvez já não destruir através dela, já não destruí-la a ela própria, como fizeram os modernistas, talvez seja preciso lutar pela poesia que perdeu tanto da sua força, por causa dessa mesma destruição massiva, e isso é uma forma de crise mas é também a oportunidade de um combate.

Outra citação. Adília Lopes, no livro *Bandolim*:

Aos 21 anos, consultei uma psicanalista medonha. O consultório dela era uma casinha que me lembrou logo a casinha de chocolate. Foi o que me valeu. A literatura salvou-me sempre. Pensei com os meus botões enquanto pude pensar com os meus botões: sei muito bem quem é esta mulherzinha! És a bruxa da casinha de chocolate! já percebi tudo. Tenho de ser muito esperta se quero sair daqui com vida. Fui muito esperta. (2016: 120)

E foi – muito esperta ao convocar essa poesia, ou literatura para a infância, de modo a compreender o mundo. Esta possibilidade de Adília salvar Adília – «A literatura salvou-me sempre» –, através de um universo literário, de uma referência a um texto que se passa noutro mundo, é aquilo que lhe permite esclarecer este mundo. Quantas vezes, perante estas psicanalistas medonhas, perante instituições como a medicina, é possível fugir – ou pelo menos interpretar a existência a partir de uma narrativa anterior, interpretar este mundo através de outro mundo. Suponho que não preciso de mais argumentos para justificar que vale a pena lutar pela poesia.

Foi de tudo isto que se falou durante seis anos. Durante seis anos, experimentou-se ler autores como Adília Lopes, Alberto Pimenta, Ana Luísa Amaral, Eça de Queirós, Golgona Anghel, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, José Craveirinha, Herberto Helder, Louise Glück, Luís Vaz de Camões, Manuel Gusmão, Marguerite Duras, Patrícia Lino e tantos outros que não posso listar aqui. E para ler estas autores – dezenas e dezenas – convocaram-se teóricos como Ailton Krenak, Eduardo Viveiros de Castro, Emanuele Coccia, Giorgio Agamben, McKenzie Wark, Rosa Maria Martelo, Vladimir Safatle, Walter Benjamin..., e de novo a lista é resumida a um essencial, quando ela poderia, deveria continuar.

Ao mesmo tempo, os seminários permitiram falar de literatura, e muitas vezes de poesia. Mas também se falou de música, por exemplo: de samba. Falou-se de cinema, por exemplo: de Glauber Rocha. Falou-se de jogos electrónicos para pensar a salvação do mundo; de arte pública e suas vantagens; de teatro recente, e do modo como galvaniza ou não um público. Falou-se de como todos estes objetos permitem um gesto político de resistência, em nome de valores ameaçados. Falou-se de

como politicamente essa resistência permite sobreviver aos traumas da História e fazer o trabalho de luto pelos horrores dos últimos séculos – ou milênios. Falou-se de política em termos de activismo mas também artivismo, do modo como a arte se torna política e se faz resistência. Falou-se muito concretamente da criação de mundos *queer*, marginalizados, militantes. Falou-se da *doxa*, de preconceitos, e também do dismantelamento dessa *doxa* através da ironia. Falou-se do tempo e da sua aceleração, mas também da possibilidade de inventar novos ritmos para a experiência humana; fez-se o elogio da pausa e pensou-se a contemplação da e pela fotografia, da e pela pintura, ou do próprio livro. Falou-se da relação com o mundo natural e de crise ecológica; falou-se nomeadamente de uma relação com o planeta que não fosse já antropocêntrica, e também da dificuldade, quase impossibilidade, de abandonar o antropocentrismo. Falou-se de generosidade, atenção, bondade, beleza, e também da possibilidade de a bondade e a beleza coincidirem – ou não: testou-se uma conciliação entre ética e estética. E falou-se de outros povos, que não apenas os pós-modernos e ocidentais. Coincidência ou não, falou-se muito do Brasil e de povos indígenas brasileiros. Em português (ou inglês), falou-se de homens e mulheres cujas línguas eventualmente não dominamos mas junto dos quais vamos buscar um modelo ou contra-modelo que nos pareceu particularmente inspirador.

Partilho então uma citação de Alik Wunder, fotógrafa, pesquisadora e professora na Unicamp:

Para o povo Guarani a palavra garganta, *ñe'e raity*, carrega o sentido de ninho das palavras-alma, é lugar onde germinam palavras novas. Para elas.eles e muitos povos indígenas, é no sopro da voz que nascem as palavras, na relação entre o vento e o interior do nosso corpo. Desse sopro novo nascem mundos. O que aprendo com as.os indígenas é que a palavra falada cria mundos, age e transforma. (2022: 53)

Quando cheguei a estas linhas no livro colectivo *Jenipapos. Diálogos sobre viver*, que recolhe palestras de pensadores indígenas, soube imediatamente que a queria trazer para este saldo. De um sopro novo nascem mundos – a palavra falada cria mundos – palavras-alma – palavras novas – sentido de ninho: tudo isto me parece muito produtivo.

No mesmo livro, gostava de citar também Trudruá Dorrico, uma poetisa e pesquisadora de literatura indígena:

Toda vez que minha mãe vai plantar, ela pede licença para a terra. A partir de seu exemplo, aprendi mais tarde que também devo fazê-lo com mais seriedade. Quando menina, repeti incansavelmente o gesto para ir no quintal, para entrar no rio Madeira, para entrar na mata. Pedir licença para entrar em um território é um princípio indígena que consagra todos os seres não humanos com os quais coexistimos. Ultimamente, tenho pedido

licença para entrar nesse território do texto, do livro, devastado pela monocultura da história, da literatura brasileira únicas. (2022: 189)

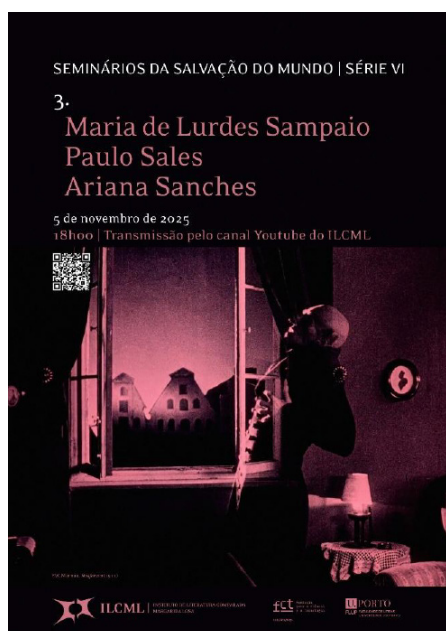
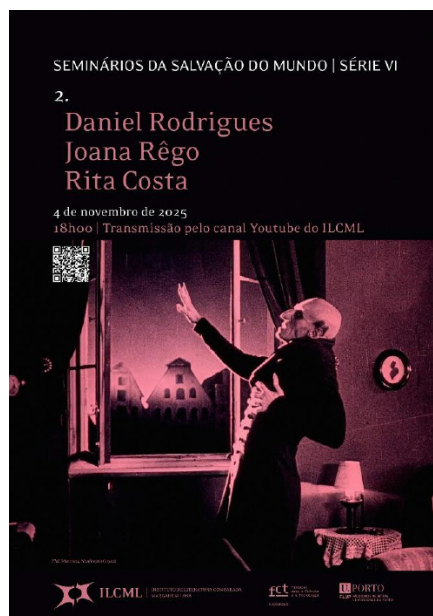
Páro de citar aqui – mas vale a pena conhecer o texto completo. A mãe de Trudruá Dorrico pedia licença à terra antes de plantar, a própria Trudruá Dorrico vai pedindo licença para entrar no quintal, no rio, na mata, num qualquer terreno. Desta vez a solução não está na literatura, mas neste gesto ritual de pedir licença à terra para entrar nela, como quem entra num território que não lhe pertence, e isto é um facto: a terra não nos pertence, estamos aqui de passagem, a terra é-nos emprestada. O que não temos muitas vezes é a consciência desta necessidade de pedir licença para entrar, atravessar, colher um fruto. A minha proposta – estou prestes a terminar o meu saldo – é que talvez valha a pena regressar a este gesto: «pedir licença», em vez de invadir, extrair, esgotar o mundo que nos cerca.

*

Queria terminar agradecendo muitíssimo a tod@s @s que ajudaram a pensar esta ideia de salvação do mundo. Todas estas vozes que se foram encontrando e lendo umas às outras. Quantas vezes, no momento do debate, se tornou claro como as vozes dialogavam e se reconheciam, ou discordavam – o que é igualmente fundamental. Tenho o enorme contentamento de olhar para atrás e ver a multiplicidade de vozes que aceitaram o repto dos Seminários.

Quero agradecer a Lurdes Gonçalves por todo o apoio: desde a criação dos cartazes às transmissões *online*, e daí até às publicações, a Lurdes foi sempre inexcedível no acompanhamento destes encontros.

E queria, para acabar, fazer um comentário aos cartazes da última série. Naquele momento sempre um pouco crítico em que tenho de procurar imagens, ocorreu-me que valeria a pena usar uma sequência de fotogramas de *Nosferatu*, de F. W. Murnau (1922). Um filme que tem cerca de um século de existência, distante e presente e tão revisitado em inúmeros *remakes* ou glosas. Um filme com cem anos de distância – e nem vou falar do romance de Bram Stoker –, mas que permanece absolutamente contemporâneo. Dir-se-ia que este mito de um predador morto-vivo continua a ser um dos nossos medos, um tema predilecto do nosso terror – esta criatura das sombras, que se alimenta do sangue dos vivos.



Estamos a escassos minutos de o filme terminar, Nosferatu não deu pelo passar da noite, e eis que, junto à janela, é atravessado pela luz da madrugada e se desfaz em coisa nenhuma: fica transparente, desaparece, e no fim – último cartaz – há apenas uma labareda, um pouco de lume que arde ainda, língua de fogo que nada diz, e pouco durará. No filme de Murnau como no romance que lhe dá origem, e nas suas sequelas ou *remakes*, temos uma ameaça, um anunciado fim da humanidade (o vampiro nunca estará saciado, enquanto houver humanidade), mas ao fim e ao cabo esta ameaça não suporta um simples raio de luz.

Quero propor que Nosferatu é real. Talvez não tenha esta cara, este corpo, estes gestos, aqui mais ou menos simbólicos; mas todos nós reconhecemos os seus avatares. Basta ligar a televisão, basta ver um telejornal. O que esta sequência do filme me diz é que, por mais assustador que seja qualquer Nosferatu (ele joga na política do susto, na política do medo), decerto vale a pena abrir as cortinas, deixar que a luz do sol atravesse o corpo afinal bastante fraco deste morto-vivo, que será apenas um pouco de fogo, um pouco de cinzas, e nada mais.

Notas

* Pedro Eiras é Professor Catedrático de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, onde coordena a equipa de pesquisas Intermedialidades. Desde 2005, publicou numerosos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Entre os mais recentes: *Constelações 4* (2025), *O Conhecimento das Trevas* (2024), *A Linguagem dos Artesãos* (2022), *Língua Bífida* (2021). Com *Esquecer Fausto* (2005) ganhou o Prémio Pen Clube Português de Ensaio. Nos últimos anos, tem desenvolvido pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.

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 (UID/00500/2025 | DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

Bibliografia

- Alexandre, António Franco (2021), *Carrocel*, in *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Barthes, Roland (2015), *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil.
- Dorrico, Trudruá (2022), «Retomada do pertencimento macuxi: das raízes à floresta», in *Jenipapos. Diálogos sobre viver*, coord. Daniel Munduruku, Darlene Yaminale Taukane, Isabella Rosado Nunes & Mauricio Negro, Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte: 188-198.
- Eiras, Pedro (2020), «Saldo e ocultação dos Seminários do Fim do Mundo», in *Materiais para o Fim do Mundo 12*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 49-53, <<https://ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcld/catalog/view/30/36/135-2>>.
- (2021), «Nota de abertura» de *Materiais para a Salvação do Mundo 1*, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2021: 7, <www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilcld/catalog/view/41/48/164-1>.
- Lopes, Adília (2016), *Bandolim*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Murnau, F. W. (1922), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, argumento de Henrik Galeen a partir do romance de Bram Stoker; com Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangeheim *et alii*, Prana Film, 95 min.
- Negreiros, José de Almada (2005), *A Invenção do Dia Claro*, ed. fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim.
- O'Neill, Alexandre (1995), *O Princípio de Utopia, o Princípio de Realidade seguidos de Ana Brites, Balada tão ao Gosto Popular Português & vários outros poemas*, in *Poesias Completas. 1951/1986*, 3ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 531-547.
- Pina, Manuel António (2013), *Ainda Não É o Fim nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas um Pouco Tarde*, in *Todas as Palavras. Poesia reunida (1974-2011)*, 3ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim: 5-54.
- Wunder, Alik (2022), «Ouvir palavras, ler imagens, desenhar escritas: sopros indígenas em uma universidade», in *Jenipapos. Diálogos sobre viver*, coord. Daniel Munduruku, Darlene Yaminale Taukane, Isabella Rosado Nunes & Mauricio Negro, Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte: 52-61.



Neste volume, Simão Valente interroga as relações entre citação, saudação e salvação, pensando como a abertura da linguagem à emergência do texto do outro permite salvá-lo (ou, numa abordagem derridiana, permite apenas «uma salvação que salva [...] o ato de salvar»), testando esta intuição numa leitura do entendimento da História (e sua repetição) segundo Antonio Gramsci; Diogo Marques propõe um «movimento contrapoético», observando poemas instalados na superfície lunar (Kac, 2025), alojados no genoma de uma bactéria (Bök, 2015, 2025), ou processos de degradação provocados por microorganismos (Cesar & Lois, 2018), questionando o funcionamento de textos que não dependem de uma recepção (e validação) humana; para terminar, eu próprio proponho um «saldo e ocultação» dos Seminários e dos Materiais para a Salvação do Mundo, voltando a interrogar ameaças e soluções, convocando autores (de Friedrich Hölderlin a Adília Lopes, de F.W. Murnau a Trudruá Dorrico...) e festejando as 61 vozes que ao longo de seis anos, incansavelmente, pensaram a ideia de salvação do mundo.

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UID/00500/2025

U PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ISBN 978-989-36872-1-5