



Materiais para a Salvação do Mundo 11

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 11

Abril de 2025

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 41

PEDRO EIRAS

AUTORES

FABIANE BORSATO, ANTÓNIO PEDRO MARQUES, GISELA REBELO DE FARIA, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

A PARTIR DE UMA FOTOGRAFIA DE ANA CRISTINA JOAQUIM

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-36147-3-0 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-36147-3-0/lib42>

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, 2025

Esta publicação foi escrita no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

Materiais para a Salvação do Mundo 11

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, Fabiane Borsato cruza leituras de João Cabral de Melo Neto e de Michael Ende para pensar a compreensão do tempo (ou de vários tempos: natural, humano, social...), questionando experiências como o *stress*, o tédio, a velocidade, o progresso, no contexto violento de um capitalismo que confunde temporalidade com produção e vida com trabalho; propondo o *close reading* de poemas de Miguel Manso e Patrícia Lino (que coincidem no uso da expressão «coração antigo»), António Pedro Marques questiona a poesia «de amor», suas esperanças e desilusões, e ainda o imaginário do coração, a vivência da casa, o recurso à música, como possibilidade(s) de salvar (ou não) o mundo; por fim, Gisela Rebelo de Faria parte de ideias como o *habitar* (Martin Heidegger), o *político* (Jacques Rancière), mas também o *performativo* (Erika Fischer-Lichte), para pensar o espaço público nas cidades, a experiência da colectividade e o papel da Arte Pública «como um meio de ativar e perpetuar a reflexão e a ação no espaço urbano - para o mundo».

Pedro Eiras

Janela, alpendre e anfiteatro como espaços e tempos da consciência dos estados interiores do ser no mundo

Fabiane Borsato*

UNESP/Araraquara; ILCML/FLUP; GT Anpoll; GPDC-Loa; CNPq

Resumo: Este trabalho realiza a leitura das formas de representação do tempo em dois poemas de João Cabral de Melo Neto e no conto-romance *Momo e o Senhor do Tempo*, de Michael Ende, obras produzidas entre as décadas de 40 e 70 do século XX. O embasamento teórico-crítico compreende as noções de Henri Bergson sobre duração e estados da consciência; os estudos de Benedito Nunes sobre conceitos de tempo e tédio na modernidade; as obras de Ballart e Ortega y Gasset sobre moldura; a concepção de história de Walter Benjamin; a relação entre fratura, estesia e perfeição desenvolvida pelo semioticista Greimas.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, Michael Ende, tempo e duração, tédio, moldura

Abstract: This work analyzes the forms of representation of time in two poems by João Cabral de Melo Neto and in the novel *Momo*, by Michael Ende, works produced between the 40s and 70s of the 20th century. The theoretical-critical basis comprises Henri Bergson's notions about duration and states of consciousness; Benedito Nunes' studies on the concepts of time and ennui in modernity; the works of Ballart and Ortega y Gasset on frames; Walter Benjamin's conception of history; the relationship between fracture, aesthesia and perfection developed by the semiotician Greimas.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, Michael Ende, time and duration, ennui, frame

Há dois anos realizei o plantio de mudas do fruto abacaxi e constatei, apreensiva, a demora de sua infrutescência. Comuniquei o fato ao jardineiro que calmamente explanou sobre o processo de desenvolvimento das plantas e a necessidade de respeitarmos a temporalidade da natureza. O acontecimento do episódio coincidiu com um profundo estresse, marcado por tarefas acadêmicas e prazos estritos. Projetei as pressões sofridas no âmbito do trabalho no processo natural de infrutescência do abacaxi que, vim a saber depois, é dependente da fecundação de

um aglomerado de uma ou duas centenas de pequenos frutos (gomos) em torno de um mesmo eixo central, em que cada “olho” ou “escama” da casca do abacaxi é um fruto verdadeiro que cresceu a partir de uma flor, e estes se fundem em um grande corpo, chamado infrutescência, no topo do qual se forma a coroa. (Silva & Tassara, *apud* Crestani *et al.* 2010: 1474)

A advertência do jardineiro e o conhecimento do esforço de cada flor (para gerar frutos que, juntos, formarão a unidade simpática e apreciada em todo o mundo pelo sabor, textura, desenho e odor) promoveram uma fratura na rotina alienante em que me encontrava. O anseio por uma rápida infrutescência carregava consigo a ideia bastante difundida socialmente do controle de seres vivos - e isso inclui a natureza - até transformá-los em máquinas de trabalho a serviço das intenções do grande capital, para quem “a única relação possível com a natureza é a dominação” (Sayre e Löwy 2021: 118). Walter Benjamin, no item XIV de “Panorama imperial”, adverte que nós, seres humanos,

não somos capazes de presentear à mãe Natureza nada que nos é próprio. Por isso convém mostrar reverência no tomar, restituindo, de tudo que desde sempre recebemos, uma parte a ela, antes ainda de nos apoderar do nosso. [...] Uma vez degenerada a sociedade, sob desgraça e avidez, a tal ponto que ela só pode ainda receber os dons da natureza pela rapina, que ela arranca os frutos imaturos para poder trazê-los vantajosamente ao mercado e que ela tem de esvaziar toda bandeja somente para ficar saciada, sua terra empobrecerá e o campo trará más colheitas. (1987: 26)

Destaco da citação de Benjamin a expressão “sociedade degenerada”, adjetivo que aponta para uma ação processual e organizada de espoliação da vida, por meio do extrativismo e das conseqüentes catástrofes ambientais. As exigências das sociedades capitalistas desvirtuam as formas de reprodução da vida, mantendo forte controle sobre ela e a colocando a serviço do acúmulo de capital. Neste panorama, é ignorada a intensidade do esforço de crescimento de cada ser, quando, por simpatia, uma cadeia de órgãos se organiza num corpo pulsante. Os esforços contínuos que a infrutescência mobiliza para gerar um único ser deveriam motivar o questionamento

dos modos de operacionalização do tempo pela lógica capitalista, nas sucessivas deturpações e capturas do tempo e das experiências saudáveis dos seres vivos.

Para este trabalho, foram selecionados dois poemas do pernambucano João Cabral de Melo Neto e o conto-romance *Momo e o Senhor do Tempo*, do conhecido escritor alemão Michael Ende. São textos que podem oferecer formas de representação do tempo e dos modos de vida entre as décadas de 40 e 70 do século XX, em contextos de pós- e de novas guerras, crises econômicas e escassez alimentar.

O tempo em dois poemas de João Cabral

No texto “Tempo e história: uma introdução à crise”, Benedito Nunes analisa a visão moderna de tempo, afastada das “sínteses globais do desenvolvimento da humanidade” (1998: 132) e da edificação de um mundo melhor, e concentrada no império da mudança, do progresso, da geração de histórias particulares. Embora o tempo tenha sido tratado das mais diversas perspectivas e áreas do conhecimento ao longo da história da humanidade, ele ainda “escapa a toda tentativa de representá-lo, e toda representação sua, muito mais imagem do que conceito, incorpora, de antemão, metaforicamente, o espaço por onde corre o rio e se estende a corrente líquida” (*idem*: 135). Nunes afirma que, além da relação com a consciência, os eventos e o mundo, o tempo pode ser estudado como “subjetivo ou objetivo, *a priori* ou *a posteriori*, isto é, constitutivo da experiência ou constituído a partir dela, e, ainda, se é cósmico, natural ou se é humano” (*idem*: 136).

Esses pressupostos serão considerados na leitura de um dos muitos poemas de João Cabral que tematizam o tempo. Nele, encontramos uma moça na janela a contemplar a passagem do trem e a experienciar um tempo qualitativo que lhe permite ver o andamento temporal, concretizado no crescimento da planta e nos movimentos de rotação e translação do planeta:

A MOÇA E O TREM

O trem de ferro
passa no campo
entre telégrafos.
Sem poder fugir
sem poder voar
sem poder sonhar
sem poder ser telégrafo.

A moça na janela
vê o trem correr
ouve o tempo passar.

O tempo é tanto
que se pode ouvir
e ela o escuta passar
como se outro trem.

Cresce o oculto
elástico dos gestos:
a moça na janela
vê a planta crescer
sente a terra rodar:
que o tempo é tanto
que se deixa ver.
(Melo Neto 1994: 71-2)

Os signos “trem de ferro” e “telégrafo” situam temporalmente a cena em uma cronologia coincidente com, ou posterior a, meados do século XIX, quando estes meios de transporte e comunicação foram adotados em vários países. Os dois elementos carregam consigo as marcas de desenvolvimento e progresso. No outro polo, mas atravessado por trem e telégrafo, está a moça que habita o ambiente campestre, onde é possível acompanhar o crescimento das plantas e o movimento do planeta.

Não por acaso, o título do poema seleciona moça e trem, figuras de campos semânticos representativos do espaço e tempo do campo e da cidade, respectivamente. A moça é descrita como estática na exterioridade e dinâmica na interioridade, possui tempo para a contemplação e ocupa a moldura da janela como espaço de seleção do que deve ser visto. O trem, por sua vez, aparece como objeto de função específica, assume uma cinética contrária à da moça e atravessa o campo em alta velocidade, limitado por um trajeto previamente traçado, com seu cronograma de paradas e retomadas da viagem.

O paralelismo nos versos 4 a 7 é construído pela expressão anafórica “sem poder”, indicativa de privação. Os verbos que completam a expressão e negam ao trem as possibilidades de fugir, voar e sonhar, são, no âmbito afirmativo, frequentemente atribuídos ao tempo que **foge** e **voa**, à moça que **sonha** e que, por consequência, faz o tempo **ser**. O único verbo de estado do poema é atribuído ao tempo da moça: “O tempo é tanto / que se pode ouvir [...] que se deixa ver” (*idem*: 72).

Convém recordar que o poema “A moça e o trem” se encontra no livro *O Engenheiro*, composto entre 1942 e 1945, momento de publicação de obras como *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, que problematizam os resultados da guerra nos corpos mutilados, nas vidas e espaços destruídos. A segunda Revolução Industrial, a crença no progresso e no desenvolvimento econômico são colocadas em xeque pela experiência de ver a sofisticada tecnologia de gases letais, tanques de guerra,

aviões bombardeiros e armas bacteriológicas a serviço da morte. A primeira metade do século XX reafirma o contexto opressivo e o tédio tão poetizado por escritores do XIX, como um sentimento da modernidade.

Em texto sobre o pensamento de Heidegger a respeito de ser, tempo e metafísica, Benedito Nunes apresenta algumas reflexões sobre o sentimento do tédio e o conceito de tempo na Era industrial, quando o anseio do Todo e da verdade conduziu ao tédio como um sentimento de indiferença em relação a Tudo (Nunes 1998: 116). O tédio é apresentado como superficial ou profundo e, segundo Nunes, uma primeira e possível classificação do tédio é derivada da expectativa de um acontecimento de ocorrência incerta, quando o tempo se alonga, gerando distração e, conseqüentemente, detenção temporal e esvaziamento da consciência das coisas ao redor. Mas há outras experiências do tédio, como aquela ligada ao esquecimento temporal desencadeado pela disponibilidade do ser para o encontro agradável. Ao contrário do caso anterior, neste não há esvaziamento da consciência das coisas, mas o esquecimento do tempo passado e futuro e uma entrega a um tempo pertencente ao ser.

Uma terceira experiência do tédio é classificada como profunda e, apesar de abordada de diferentes perspectivas, é consensual a sua associação com o sentimento de uma natureza humana infeliz. O tédio profundo é promotor de desterritorialização do ser que percebe tudo como insuficiente, reconhece o esvaziamento das coisas e do eu, ambos exiladas do Tempo. Paradoxalmente, este empobrecimento e despojamento do eu desperta a consciência da finitude, compreensão reveladora do “que é tedioso no tédio profundo - a temporalidade mesma -” (*idem*: 122).

No poema de João Cabral, a moça na janela é flagrada pelo sujeito lírico na ação de ouvir o tempo passar por meio da apreensão visual e sensível das coisas: “vê a planta crescer / sente a terra rodar” (Melo Neto 1994: 72). Pode-se conjecturar, seguindo as reflexões de Benedito Nunes, que a moça experiencia um tipo de tédio caracterizado pela disposição de tempo para sentir as coisas do mundo em seu devir, na duração perceptiva do crescimento da planta em sua comunhão com o movimento do planeta, ambos interligados à reprodução da vida.

A figura do elástico em expansão (v. 16) anuncia tanto a extensividade de um tempo qualitativo e abrangente quanto o paradoxo do retorno à forma temporal comprimida, restrita e parcial que se coaduna com as experiências nas grandes cidades, representadas pelas figuras do trem e do telégrafo. Pode-se ora vivenciar o tempo em sua elasticidade, ora em sua compressão, e a moça na janela opta pela extensão temporal.

No poema de Cabral, a janela que emoldura a moça permite que ela sinta o espaço exterior, mas também a protege dele ao separar os dois mundos cuja proximidade desestabilizaria o ser e o tempo da moça e de sua vida no campo. Estudos sobre a moldura afirmam a sua função de condensar amplos espaços em um espaço reduzido

da pintura e do desenho emoldurados. Uma obra emoldurada propicia uma abertura mágica de irrealidade em nosso contorno real. Sua presença colabora com a ilusão de realidade, mesmo sendo a obra uma representação. E a moldura não é a parede ou a superfície do quadro, mas a fronteira de ambas regiões que concentra a atenção do espectador na dimensão estética da obra. Flagrar a moça na janela e vê-la sentir o mundo circundante são subterfúgios viáveis que permitem o ordenamento das percepções e a compreensão do paradoxo entre os sujeitos moça e trem. A moldura é o limite que permite ao sujeito lírico perceber as coisas ao redor e as relações entre campo e cidade. A restrição do campo visual é um poderoso estímulo para a apreensão, via ficção imaginativa, de um possível infinito (Ballart 2005: 25).

Por outro lado, a separação insinuada pela moldura da janela é temporária. O avanço da cidade é inevitável e, se por ora o trem atravessa momentaneamente o campo, há a ameaça da ampliação de territórios para o extrativismo, o que alterará substancialmente o modo de ser/estar no campo.

Em outro poema de Cabral, presente na obra *Serial* (1959-1961), o tempo possui não só a concretude de um bicho de estimação mas também a capacidade de ser percebido por meio dos órgãos dos sentidos. O sujeito lírico situa a voz dentro de um alpendre cercado por um canavial, espaço promotor de uma vida vazia e rala que, paradoxalmente, permite a condensação temporal e a possibilidade de sentir fisicamente o tempo, ao pé de si, qual bicho de estimação:

O ALPENDRE NO CANAVIAL

A Romero Cabral da Costa

I

Do alpendre sobre o canavial
a vida se dá tão vazia
que o tempo dali pode ser
sentido: e na substância física.

Do alpendre, o tempo pode ser
sentido com os cinco sentidos
que ali depressa se acostumam
a tê-lo ao lado, como um bicho.

Ou porque no deserto, em volta,
da cana oceânica e sem ilhas,
os poros, mais ávidos, se abram
e a alma se faça menos fibra,

ou porque ele próprio, o tempo,
por contraste com a vida rala,
se condense, se faça coisa,
que se vê, se escuta, se apalpa.

Como quer que seja: a verdade
é que o tempo ali pode mesmo
ser sentido, literalmente,
e até como sabor e cheiro:

cheiro de fumo, de fumaça,
de queimado, de coisa extinta,
como o de uma coivara longe,
extinta mas fumaçando ainda,

cheiro sempre de coisa extinta,
qual se o tempo fosse resíduo,
já nos tocasse já passado,
apenas com o rasto, já ido,

cheiro que às vezes mais se adensa
e é sabor leve, e sobre a língua,
de cheiro longe de fumaça
se faz sabor leve de cinza.
(Melo Neto 1994: 327-8)

O termo **coivara** abre um campo semântico que se coaduna com a informação de que se trata de um tempo residual, ido, tempo da memória de uma localidade não urbanizada, mas atualizada no poema via linguagem. Enquanto o tempo está ao alcance da mão, outros elementos o povoam, como a chegada dos pássaros, na segunda seção do poema.

A nova cena no alpendre propicia a viva voz do tempo, expressa pela multiplicidade de pássaros que ali se organizam, numa sintaxe variada que anuncia o tempo de cantar. O sujeito lírico reconhece a incapacidade humana de reter o pássaro-tempo, exceto como memória de quem viveu no engenho e experimentou estar e ser no alpendre, em meio ao canalial; ou como linguagem poética de feição negativa e lúcida, a dizer que o tempo não pode ser retido, mas a poesia pode reconstituí-lo em forma de linguagem e ressonâncias sonoras:

Do ermo que vai em derredor,
das várzeas de cana somente,
passarinhos buscando pouso
vêm aterrissar neste alpendre.

Onde cada um com a receita
herdada dentro da família
se põe a demonstrar que o tempo
não soa sempre em água lisa.

O tempo então é mais que coisa:
é coisa capaz de linguagem,
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.

Patativas, papa-capins,
xexéus, concrises, curiós:
é então que se *escuta* o tempo
que passa e o diz, de viva voz.

Sabiás, canários-da-terra,
cantando de estalo e corrido:
uns gaguejando, qual telégrafo,
outros contínuos, como um trilha.

Sanhaços, galos-de-campina,
ferreiros, com ferro no estilo:
todos vêm mostrar como passa,
em sintaxes de todo tipo,

o tempo que de nós se perde
sem que lhe armemos alçapão,
nem mesmo agora que parece
passar ao alcance da mão,

nem mesmo agora que chegou
tão perto, tão familiarmente,
certo atraído pela sesta

avarandada deste alpendre.

(*idem*: 328-9)

Depois das imagens do bicho de estimação, da coivara e do canto de pássaros, a seção terceira do poema apresenta o tempo como um trem parado na estação, objeto ali interrompido, depositado. Suas marcas são as de espera, espreita, crispação, sendo um tempo palpável e espesso como uma membrana a representar o tédio superficial, mencionado por Nunes, resultado do estiramento do tempo e conseqüente desprezo pelas coisas.

A imagem do trem parado, como um corpo em que acontece o equilíbrio de todas as forças que atuam sobre ele, carrega em si a expectativa do movimento, uma vez que a dinâmica da cidade imprime urgências. Isso é anunciado entre parênteses, como se o emprego do sinal gráfico quisesse preservar o tempo da inércia nos alpendres e separá-lo do tempo citadino ainda distante, mas perigoso porque capaz de romper a membrana que detém o trem, metáfora do tempo:

3

Se no alpendre é a hora do trem
que vai à estação do lugar,
o tempo para de correr:
começa a se depositar.

Então, dir-se-ia que o tempo
interrompe toda carreira,
entorpecido pela tensão
do mundo à espera e à espreita.

Então, dir-se-ia que o tempo
tem câibras, ou fica crispado,
impedido de fluir livre
entre esperas, bolsas de vácuo.

Então, ele faz tão espesso
que é *palpável* sua substância;
tão espessa que ao apalpá-la
se tomaria por membrana;

tão espessa que até parece
que já nunca mais se dissolve;

tão espessa como se a espera
não fosse de trem mas de morte.

(Quando mais espessa, eis que o trem
com a explosão, a histeria,
bruta e de ferro, de cidade,
rompe a membrana distendida.

E só depois que ele reparte
com sua exaltação maníaca
é que os rotos fiapos duros
de tempo coalhado em bexiga

voltam a diluir-se no vazio
que vai diluindo, dia a dia,
ferros-velhos de uma paisagem
posta à margem, fora da via.)
(*idem*: 329-330)

Na moldura dos parênteses, uma paisagem citadina surge e o tempo é qualificado como explosivo, histérico, bruto, exaltado, maníaco, diluído no vazio.

Enquanto isso, no alpendre, sente-se a passada moderada do tempo lento, lasso, abandonado, preguiçoso. Sob o prisma deste tempo em câmera lenta, as coisas são mais amplas e largas:

4

Deste alpendre num meio-dia
caíndo no mundo de chapa,
é que se chega a *ver* que o tempo
sabe moderar a passada.

Tudo então se deixa tão lento,
só presente, tudo tão lasso,
que o próprio tempo se abandona
e perde a esquivança de pássaro.

E, se não chega a se deter,
gavião-peneira, imóvel no ar,
ele assume a câmera lenta

que é da preguiça, do embuá,

e esse caminhar mais viscoso
de mel de engenho, água em remanso,
o gesto enorme da borracha,
borracha de pássaro manso.

Então o alpendre e a bagaceira
se transformam em laboratório:
pois vistas a esse tempo lento,
como se sob um microscópio,

as coisas se fazem mais amplas,
mais largas, ou mais largamente,
e deixam ver os interstícios
que a olho nu o olho não sente,

e que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
através, do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende
a apreender as coisas por dentro.
(*idem*: 330-1)

No alpendre, é possível ver os interstícios, ver fundo e dentro, feito o tempo da poesia, da criação, da imaginação. O estado do “ser no alpendre”, em contínua mudança interior e estaticidade exterior, favorece o encontro com a duração pura bergsoniana.¹

Nos dois poemas de Cabral, janela e alpendre funcionam como metonímias do espaço campestre, figuras que favorecem a ontologia do devir porque há a oportunidade de experimentar a proximidade com as coisas e consigo mesmo. As molduras representadas pela janela e pelo canavial têm a função de dar permanência e durabilidade à condição em que se encontram os sujeitos que ocupam o seu interior. Ao protegê-los, as vozes líricas parecem assumir uma posição de resistência à lógica do progresso e do desenvolvimentismo extrativista, representados pelo trem e pelo telégrafo.

O tempo no conto-romance *Momo*

As experiências psicológicas contínuas e acumuladas da moça na janela e de quem habita o alpendre emoldurado pelo canavial guardam similaridades com o anfiteatro que a personagem Momo habita, situado em uma comunidade periférica, na obra *Momo e o Senhor do Tempo*, de 1973, de autoria de Michael Ende.

A narrativa instaura como vilões uma corporação de homens cinzentos, feitos de fumaça, a envenenar o tempo da humanidade. O autor constrói uma espécie de alegoria das grandes cidades, com suas fábricas e poluentes: “Aquele muro de fumaça que eles levantaram lá fora, em torno da Casa de Lugar Nenhum, é todo feito de tempo morto” (Ende 2012: 235). Segundo informa o Mestre do Tempo, a humanidade morrerá de tédio, mau humor, insatisfação, apatia, desamor, e se converterá em homem cinzento ao adquirir a doença chamada “tédio mortal” (*ibidem*). Mas o enredo de *Momo* apresenta um conjunto de ações que poderá reverter o quadro catastrófico. Uma delas é visitar Momo com frequência para ser ouvido e acolhido por ela e, conseqüentemente, apaziguar-se consigo mesmo.

A personagem Momo é uma menina desprovida de valores de consumo, produção, trabalho e ascensão social. No contato com ela, a vida interior torna-se qualitativa, permitindo experienciar a duração bergsoniana, a criatividade e a espontaneidade para a solução de problemas. Visitá-la favorece a consciência do processo gerador dos conflitos inter- e intrapessoais. Momo sabe escutar e evita interromper o processo de elaboração discursiva ou opinar sobre os conflitos expostos pelo emissor, atitudes que contrariam a lógica usual de aprisionar os sentimentos relatados em rótulos e diagnósticos solidificados. Esta prática permite ao sujeito integrar sua própria duração interior que, segundo Bergson, é marcada por um fluxo ininterrupto do ser em processo contínuo de diferenciação de si. Isso pode ser notado no episódio da visita de Nicola e Nino, dois amigos em conflito interpessoal. Durante a exposição dos fatos geradores da discórdia, Momo permanece atenta e em silêncio. Depois de contínuos xingamentos e revisão da história passada, Nicola e Nino olham Momo nos olhos, momento em que “tiveram a sensação de estarem se olhando no espelho e começaram a ficar envergonhados” (*idem*: 15). Isso porque “Momo ouvia todos com atenção: gatos, cachorros, grilos e sapos, até a chuva e o vento nas árvores. E cada um falava com ela à sua maneira” (*idem*: 17). Momo respeitava a singularidade de cada falante e ainda era capaz de ouvir o silêncio:

Sentia-se como se estivesse no meio de um imenso caramujo que escutasse o mundo das estrelas.

Era como se ouvisse uma música suave, mas poderosa, que ia direto ao seu coração.

Em noites assim, ela sempre tinha sonhos lindos.

E, quem ainda acha que ouvir não é nada de mais, experimente fazê-lo para ver se consegue. (*ibidem*)

Apreciar o silêncio é qualidade de Momo e da personagem Robinson, da obra *Vendredi ou Les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, analisada pelo semiótico Algridas Julien Greimas, em *Da Imperfeição*, de 1987, obra que reúne um conjunto de estudos de obras literárias e fatos estéticos do cotidiano para compreensão das fraturas e escapatórias promovidas pela arte.

Na abertura de sua obra, Greimas analisa um episódio do livro de Tournier, em que reconhece um acontecimento estético advindo da fratura do ritmo habitual da ilha habitada por Robinson, personagem que ordenara sua solitária vida na ilha “segundo o ritmo das gotas de água que caíam uma a uma de uma clepsidra improvisada” (Greimas 2002: 23). Quando uma das gotas de água renuncia a cair, Robinson é surpreendido por um silêncio inesperado que modifica a sua relação sensorio-afetiva com a ilha inteira, deixando-o transtornado. A gota de água que retorna à tubulação subverte a ordem temporal estabelecida na ilha e gera o silêncio que dá a ver “une autre île derrière celle où il peinait solitairement... plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle...” (Tournier *apud* Greimas 2002: 25).

Greimas lê o episódio como resultado da tensão entre a parada da gota e a expectativa de seu retorno à ordem temporal e espacial da ilha. O processo vivenciado por Robinson tem início na ordenação cotidiana e automatizada das coisas que seguem o ritmo estabelecido; passa pela etapa de ruptura temporal e espacial, promovida pela gota subversiva; alcança a fase de instauração de um novo ritmo, diverso daquele representado pelo cair constante e previsível das gotas na clepsidra. Segundo Greimas, a estesia do sujeito é consequência da passagem para um novo estado de coisas promovido pela resistência da gota e pelo silêncio que ela imprime na ilha. Esta experiência gera em Robinson uma nostalgia de perfeição espacial e temporal até então ocultada pela “mediocridade de suas preocupações” (Greimas 2002: 27) cotidianas. Pode-se aproximar a fratura ocorrida na ilha de Robinson da ruptura promovida por Momo na comunidade que frequenta o anfiteatro. É pela escuta diferenciada que a menina acolherá os habitantes da cidade e promoverá bem-estar e comunhão entre os seres.

A personagem Momo não possui antepassados e sua origem desconhecida será metáfora do princípio do mundo e da vida. Ela conhece a importância do som e do silêncio, compreende os ensinamentos do Senhor do Tempo, sabe ouvir a música das flores-das-horas e, por estes motivos, salvará os amigos da ameaça dos homens cinzentos, pois, além de ser ouvinte atenta, Momo não possui qualquer apego aos valores cristalizados pela sociedade do consumo. O leitor a flagra ocupando um antigo e humilde anfiteatro em ruínas, após ter fugido de um orfanato. A comunidade local a acolhe e é por ela acolhida, promove um mutirão para transformar o anfiteatro em uma casa habitável. Momo faz dele um espaço propício ao diálogo, à inversão de papéis e à ficção. Por se tratar de um antigo anfiteatro, o lugar parece estimular no público o desejo de retomada da arte da imitação, sendo transformado em um espaço

de festas e de comunhão entre os habitantes do lugar, palco para que, sob a escuta atenta de Momo, adultos e crianças “representem” seus conflitos e busquem solução para os problemas. Ali, as crianças assumem o jogo de brincar e a consequente capacidade de criar histórias e até imaginar um “navio de verdade” como cenário para as suas peripécias:

Ouvia-se o marulho da água batendo na proa. O navio de pesquisa, “Argo”, balançava suavemente avançando pelas ondas, a todo o vapor, em direção ao mar de Coral. Desde tempos imemoriais, navio algum se atrevera a atravessar aquelas águas perigosas, que escondiam inúmeros bancos de areia, recifes de coral e estranhos monstros marinhos. Pior do que tudo era o chamado Tufão Perpétuo, um furacão que não tinha descanso. Percorria constantemente aqueles mares procurando uma presa, como se fosse um ser vivo, e até mesmo inteligente. (Ende 2012: 20)

Na companhia de Momo, as crianças criam uma narrativa complexa da expedição do navio de pesquisa, evocando as viagens marítimas épicas e comprovando o que afirmou Walter Benjamin, para quem a imitação se encontra “na brincadeira, e não no brinquedo” (Benjamin 1985: 247).

O episódio possui como contraponto, e início do abalo da comunhão entre os amigos de Momo, um longo diálogo com as crianças, cujo tema é a falta de tempo dos pais e o consequente abandono infantil, seguido do primeiro encontro de Momo com um homem cinzento, no capítulo sete. Uma das crianças informa:

Meus pais disseram que vocês todos são vagabundos e imprestáveis - explicou Paulo. - Disseram que vocês estão roubando o tempo que é de Deus, e é por isso que vocês têm tanto tempo. Que existe muita gente como vocês e, por isso, os outros têm cada vez menos tempo. Eles não querem mais que eu venha aqui, para não ficar igualzinho a vocês. (Ende 2012: 74-5)

A constatação da mudança comportamental dos responsáveis pelas crianças gera uma reflexão importante da personagem Gigi, o criador de histórias e amigo de Momo:

As pessoas costumavam vir procurar Momo para que ela as ouvisse. Assim, encontravam as mesmas, se é que vocês me entendem. [...] As pessoas também gostavam de vir escutar minhas histórias, que as faziam se esquecer de si mesmas. Também não me procuram mais. Todos dizem que não têm mais tempo para isso. E também não têm mais tempo para vocês. [...]

- Um dia destes encontrei na cidade um velho amigo, [...] e quase não o reconheci, pois estava mudado: nervoso, irritado, infeliz. Antigamente ele era um sujeito simpático, que

cantava muito bem e, sobretudo, tinha opiniões muito interessantes. Agora, de repente, não tem mais tempo para nada. (*idem*: 75-6)

O fato é que essas pessoas, que antes buscavam se encontrar e se esquecer junto a Momo e Gigi, passam a lidar com a visita de homens cinzentos que propõem um *modus operandi* de economia de tempo. Para isso é preciso aumentar a carga de trabalho sem nenhum prazer, recusar convites para festas e outros tipos de reuniões sociais, abdicar de sonhos e evitar o silêncio por meio da emissão de ruídos mal-humorados.

Os homens cinzentos precisam cooptar mais clientes para a sua *Caixa Econômica de Tempo* e Momo torna-se um obstáculo. Por isso, um homem cinzento é destacado pela corporação para fazer uma visita à menina. Ele é caracterizado por expressão fisionômica semelhante ao que leva dentro de si: fria, cinza e nada autêntica. Todos os homens cinzentos comportam-se da mesma forma e são feitos do mesmo tempo morto e roubado dos humanos. Todos têm o mesmo objetivo de sobreviver à custa do tempo “poupado” pelos seres humanos que, para isso, passam por experiências cada vez mais degradantes.

Durante o encontro, Momo é presenteada pelo homem cinzento com uma boneca grande, de feições realistas e falante. O contato com o brinquedo gera a seguinte reflexão do narrador: “Se pelo menos a boneca não falasse nada, Momo poderia responder por ela, e a conversa seria ótima. Porém, pelo próprio fato de falar, Bibigirl impedia qualquer conversa” (*idem*: 84). A boneca, ao repetir sempre as mesmas frases, denuncia sua incapacidade de lidar com a função referencial da linguagem, descontentando a menina Momo, habituada a brincar com outras crianças.

O homem cinzento tenta seduzi-la com a oferta de mais brinquedos da mesma ordem, mas Momo prefere brincar com imaginação, transfigurando objetos em desuso, de acordo com as necessidades do brincar. Conforme advertiu Walter Benjamin, as crianças “reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos” (1985: 238). Em lugar disso, o homem cinzento quer convencer Momo de que brincar depende do hábito constante de consumo e acúmulo: “É muito simples. É só você ir arranjando sempre mais coisas, e assim nunca ficará entediada” (Ende 2012: 87). Seu discurso assume o tom da propaganda e da sedução, mas Momo não se deixa convencer e o desconcerta ao dizer: “- Acho que não dá para ter amor por ela. [...] - Mas eu tenho amor pelos meus amigos” (88). Neste momento, é perceptível o esvaziamento do homem cinzento, um ser sem essência a afirmar que o importante é ter êxito, ter coisas e conseqüentemente ser alguém na vida. Momo o desestabiliza com a pergunta: “- Então ninguém gosta de você?” (*idem*: 91). A interrogação retira o

homem cinzento de seu estado de alienação e o coloca em contato consigo mesmo a expressar verbalmente um conjunto de intenções que se diferenciam do conteúdo de seu discurso anterior. Há sinceridade em suas palavras sobre os motivos da atuação do grupo dos homens cinzentos. Seu discurso perde a intenção de ludíbrio e oferece uma aula sobre o sem sentido da vida dos economizadores de tempo:

É um negócio difícil esse de extrair horas, minutos e segundos do tempo da vida das pessoas... pois todo o tempo que poupam está perdido para elas. Nós usurpamos esse tempo... o armazenamos... precisamos dele... temos fome dele. Vocês não sabem o que é seu tempo! Mas nós sabemos e sugamos vocês até os ossos... e precisamos de mais... cada vez mais... porque somos cada vez mais numerosos... cada vez mais... e mais... (*idem*: 92)

Na fala do homem cinzento, há menção à ignorância dos humanos sobre a importância do tempo. Os homens cinzentos sabem que precisam manter os humanos completamente inconscientes de suas experiências psicológico-sensíveis e de sua própria duração interior. Quando o barbeiro, sr. Fusi, recebe a visita de um homem cinzento que lhe propõe institucionalizar seu tempo, por meio de investimentos em um banco, a primeira ação de convencimento do agente bancário é reproduzir *ipsis litteris* o pensamento ambicioso do sr. Fusi:

- Ora, vejamos, meu caro senhor. O seu tempo está sendo desperdiçado entre barulho de tesouras, conversinhas e espuma de sabão. Quando morrer, será como se nunca tivesse existido. Se dispusesse de tempo para levar uma vida de verdade, seria uma pessoa muito diferente. Mas o que lhe falta é tempo. Estou certo? (*idem*: 56)

É um momento significativo da narrativa porque, ao descolar e isolar um bloco de volições do sr. Fusi do fluxo contínuo da sua duração interior, o homem cinzento cristaliza essa experiência e faz crer ser ela o primordial. Além disso, realiza cálculos que parecem confirmar ser um desperdício o gasto de tempo com ações como dormir, comer, trabalhar, conversar com a mãe, cuidar do periquito e das tarefas de casa, ir ao cinema e ao bar, ler livros, encontrar-se com o grupo do canto-coral, visitar a amiga paraplégica, sentar-se junto à janela para refletir. Impressionado com a alta soma de tempo gasto com tais atividades, o sr. Fusi decide associar-se aos *Poupadores de tempo* e acolhe a orientação do homem cinzento: “É só trabalhar mais depressa e deixar de lado tudo que não é essencial” (*idem*: 62).

Após o encontro, o homem cinzento providencia o apagamento deste episódio da memória do barbeiro que, inconsciente, sofre um bloqueio e passa a atuar como um corpo desprovido de desejos e sentimentos. A aceitação da proposta significa um profundo empobrecimento das experiências de vida, das aproximações entre o Corpo

do sr. Fusi e o de outros seres e coisas do Mundo. A personagem perde o contato com o fluxo ininterrupto das experiências e se fixa num rótulo de sócio da *Caixa Econômica de Tempo*.

Entretanto, o recalque imposto pela oposição entre a crença nos cálculos dos homens cinzentos e o forte desejo humano de experiências instaura um mal-estar nas personagens. E Momo estará disponível para, ao contrário dos homens cinzentos, ensinar o que Octavio Paz descreve como contemplação inútil. A menina ama seus amigos e seu contato com as pessoas é desinteressado de qualquer dominação. Assim como a poesia, Momo quer “abismar-se em seu objeto. [...] quer apenas o esquecimento de si, prostrar-se diante do que vê, fundir-se, se for possível, com o que ama” (Paz 2017: 15).

Além de Momo, Beppo e Gigi são duas personagens fundamentais para a preservação de relações saudáveis com o tempo. No capítulo quatro, Beppo, o varredor, afirma adotar um processo de comunicação singular que consiste da seleção de algumas perguntas emitidas no ato de comunicação, para a elas dispensar o tempo necessário para a articulação de respostas plausíveis, evitando proferir equívocos ou mentiras. Beppo é um trabalhador atípico que orquestra sua respiração com cada passo dado e com o movimento da vassoura, buscando manter sempre uma organicidade nas ações que executa. Ele aproxima-se do protagonista Hirayama, do filme *Dias Perfeitos* (2023), do também alemão Wim Wenders, personagem que causou grande empatia do espectador pelo comportamento incomum de cumprir sua função de higienização dos sanitários públicos com o prazer que o desejo de viver lhe oferece. De modo similar, Beppo ensina que não se deve pensar na rua que terá que varrer, mas focar em cada movimento da vassoura, no fluxo de ar dos pulmões, nos passos dados, para ser possível desfrutar as coisas do mundo que dão manutenção à vida, ainda que depreciadas pela lógica da sociedade do capital.

Gigi é um talentoso criador de histórias, e vários turistas visitam o velho anfiteatro para ouvi-las. Junto a Momo, Gigi instaura momentos de imaginação, escuta, experiências sensíveis, contemplação e uma conseqüente sensação de imortalidade ao despertar, por meio de suas narrativas, a consciência dos estados contínuos de transformação do ser. Em outras palavras, a atenção dos ouvintes e de Gigi, concentrada no instante da criação do enredo, ilumina os estados interiores que, em um fluxo contínuo, deixam ver o desejo, os medos, a comunhão do eu superficial com o eu profundo: “Estes sentimentos, contanto que tenham atingido uma profundidade suficiente, representam cada um a alma inteira, no sentido de que todo o conteúdo da alma se reflecte em cada um deles” (Bergson 1988: 116). Dessa forma, o trio de amigos Momo, Beppo e Gigi atua em comunhão e acolhe os visitantes interessados em outras formas de ser e de viver.

Há também a tartaruga Cassiopeia, personagem fundamental para o desenrolar da narrativa. Como nos contos tradicionais, ela apresenta poderes mágicos de

antecipação dos fatos em trinta minutos, o que lhe permite promover uma rede de relações entre Momo, os homens cinzentos e o Senhor do Tempo. Cassiopeia protege Momo em seu deslocamento temporal e espacial rumo ao conhecimento da Casa do Senhor do Tempo, oferecendo-lhe uma viagem de formação que guarda semelhanças com aquela realizada por Alice, personagem de Lewis Carroll.² Momo depende das orientações de Cassiopeia para manter-se em segurança durante a perseguição dos homens cinzentos e do embate com os vilões para o resgate do tempo da humanidade.

Na narrativa de Ende, o tempo dos seres humanos é o objeto de valor disputado pelos homens cinzentos. Momo conhece a complexidade do conceito de tempo ao ser apresentada ao relógio estelar, composto de espirais sobrepostas que conjugam, de modo singular, todos os seres e coisas. O Senhor do Tempo informa que este relógio, se bem lido, permite que o impossível aconteça. E Momo o soube ler ao revelar os ardis dos homens cinzentos em uma manifestação pública junto com Beppo, Gigi e as crianças, episódio que valoriza a organização social e a conscientização do público jovem para contribuir com o questionamento de práticas espoliadoras como a dos homens cinzentos que reconhecem ser “muito mais difícil persuadir crianças do que adultos a pouparem tempo” (Ende 2012: 112).

Outra questão exposta na narrativa é a crítica ao consumismo, à prática de acúmulo de objetos e às relações trabalhistas. A personagem Beppo é afetada pelo consumo desenfreado que aumenta sua carga de trabalho e o obriga a realizar horas extras aos domingos: “- Preciso ir - respondeu Beppo -, tenho que fazer hora extra. [...] Puseram a gente para descarregar lixo no depósito. [...] - Mas hoje é domingo! E você nunca teve de fazer isso antes” (*ibidem*).

Tais críticas têm como contraponto o estímulo à perda de tempo que pode ser praticada nas visitas a Momo que resultam em um genuíno bem-estar. Por meio do uso dos óculos de visão global, Momo compreende que os homens cinzentos só conquistaram um poder descomunal porque os seres humanos assim o permitiram e se tornaram seus cúmplices. A permissividade humana deve-se a uma inabilidade para perceber o tempo com o coração. Michael Ende ataca um dos pilares de sustentação do capitalismo que consiste no controle do tempo humano e parece evocar um tempo diferente e anterior ao da primazia da razão que Octavio Paz situa no século XVIII, quando a filosofia adotou o “culto à deusa Razão” (Paz 1984: 139). O livro de Ende propõe um deslocamento da crença no futuro promissor, anunciado pelos homens cinzentos, para a busca de uma origem pautada no canto e na comunhão entre os seres e o Mundo, já que, após derrotar a corporação de homens cinzentos, Momo oferece à comunidade a reconquista da capacidade de ouvir-se, abraçar-se, brincar junto e festejar.

O espaço adotado na narrativa para a vivência de experiências humanizadoras é o teatro de arena. Segundo Pavis, cada tipo de palco teatral reproduz estruturas sociais, sendo que o teatro de arena não só serve para “unificar a visão do público,

mas, sobretudo, para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos” (2008: 380). Não é casual a escolha de um teatro de arena em ruínas para o desenvolvimento da trama de Ende. De forma cíclica, o final da narrativa retoma o espaço festivo anunciado no início, antes da chegada dos homens cinzentos. A comunidade ali se reúne, no teatro popular em forma de arena, para que Momo entoe seu canto de comunhão estelar: “Momo foi para o centro da grande arena. Lembrou-se das vozes das estrelas e das flores-das-horas. E, com voz clara, começou a cantar” (Ende 2012: 260).

É interessante lembrar que Michael Ende escreveu *Momo* em 1973, mas o anúncio de um gradativo adoecimento da humanidade ajusta-se ao que ocorreu posteriormente, até os dias atuais: depressão, desamor, incompreensão, automatismo e confrontos bélicos são marcas indeléveis desta sociedade. No livro *Momo*, é possível reconhecer alguns mecanismos geradores deste *status quo*: a criação e manutenção de escolas e centros de recreação que assumem a feição de Depósitos de crianças para que seus responsáveis continuem cúmplices dos homens cinzentos que lhes roubam o tempo vivo; e a criação de uma indústria de controle dos brinquedos e do brincar das crianças, visando a uma formação utilitária, que dirima o despertar da imaginação, a capacidade de divertir-se, de entusiasmar-se e sonhar (*idem*: 218-9). Quando Momo adormece e tem um pesadelo, uma das imagens assustadoras é a conversão das crianças em naipes de cartas furadas de baralho porque, enquanto são constantemente embaralhadas, as crianças revelam um profundo sofrimento.

Às máscaras identitárias de economistas de tempo dos homens cinzentos e de seus cúmplices, Momo responde com a recusa de ascensão social e de poder, em nome da genuína experiência do tempo vivo. Ela desenvolve um percurso que vai da inocência à consciência do quão nocivos são os homens cinzentos. A salvação humana não se coaduna com o consumo do tempo em trabalhos alienantes. Michael Ende conduz o enredo a um desfecho feliz que só pode ocorrer com o total extermínio dos homens cinzentos e o retorno à comunhão da sociedade no teatro de arena.

Algumas reflexões sobre os poemas e o conto-romance

Da leitura de *Momo*, apreende-se a representação de um tempo esvaziado de experiências humanizadoras, privado de sua essência e inflado de obrigações e ações indesejadas. É o tempo produtivo em que se tem que fazer coisas para não perder tempo, cujo resultado é a sensação da própria morte do tempo e de si. Opondo-se à experiência vivida pela moça na janela do poema de Cabral, os economizadores de tempo possuem um tempo sem concreção, inconsistente, urgente e descolorido. É o tempo de uma eternidade às avessas, porque, conforme Santo Agostinho, a eternidade estava ligada à criação do Mundo e de todos os seres num átimo; mas essa diversidade criativa, na presença de homens cinzentos, foi substituída por um

tempo de controle da criação e da imaginação, pela angústia da impossibilidade de ser criativo, pela ansiedade que faz de cada ser um homem cinzento a recordar continuamente que seu sacrifício será compensado com uma sociedade moderna e progressista. Walter Benjamin afirmou que “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha” (1985: 229). Os grandes centros urbanos e a corporação dos homens cinzentos exigem da humanidade o movimento de distanciamento do contato com o ser e a inconsciência do devir, para que só reste um tempo morto e asfixiante.

Tanto nos poemas de Cabral quanto no romance *Momo* é problematizada a relação com o tempo, o tédio e a memória. A moça na janela, o sujeito do alpendre e a menina Momo optam por vivenciar a fluência constante do ser no tempo, vivê-lo no seu curso, em sua plenitude e simultâneo à duração interior do ser. Ao saber ouvir as pessoas, Momo promove uma faísca de empatia entre o eu e o outro, faz surgir o desejo de comunhão. A humanidade reencontra-se com o tempo vivo, aquele da origem, quando o pulsar do coração do embrião anunciava uma nova vida. Entre a memória e a imaginação criadora, os poemas e o conto-romance sustentam reflexões sobre a nossa relação com o tempo e a duração interior de cada ser.

A literatura oferece testemunhos de experiências que podem mudar os rumos da vida ao criar uma linguagem capaz de propor singulares relações entre as pessoas e o mundo, entre o ser humano e sua consciência. Para isso, a moça, o eu-poético do alpendre, Momo e seus amigos, Robinson de Tournier assumem a contramão do produtivismo e se mantêm separados e protegidos pelas molduras da janela, do canal, do anfiteatro e da ilha. Só assim conseguem entrar em conjunção com o mecanismo de funcionamento do tempo na interioridade do ser, embora sejam sempre ameaçados por trens, homens cinzentos e o tempo calculado e controlado das grandes cidades.

Da leitura dos poemas de João Cabral e do livro destinado ao público infantil fica a impressão de que os atuais e recorrentes diagnósticos de transtornos em crianças mal-humoradas, entediadas, briguentas, insurrectas poderiam receber como prescrição o ser/estar de alpendre e de janela, ou o encontro com a Momo, para quem “Tempo é vida. E a vida mora no coração” (Ende 2012: 53).

Notas

* Fabiane Renata Borsato é doutora em Estudos literários, docente da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e pesquisadora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Atua como membro do Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético da Anpoll e do Grupo de Pesquisa GPDC-Loa. É pesquisadora da área de Teoria da Literatura, com ênfase em teoria e crítica do texto poético. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa intitulado *As construções rítmicas nos diferentes modos de leitura de poemas*, com financiamento do CNPq.

¹ Para tratar da duração, Bergson discorre sobre as relações entre tempo e espaço, procurando problematizar a associação da duração pura com estas noções. A duração compreende uma multiplicidade de estados internos contínuos que, “ainda que sucessivos, penetram-se, e no mais simples deles pode refletir-se a alma inteira” (Bergson 1988: 71). O filósofo reconhece duas concepções da duração, sendo uma delas pura e a outra marcada pela noção de espaço. Para este trabalho, interessa a duração pura que, segundo Bergson,

é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores. Não há necessidade, para isso, de se absorver completamente na sensação ou na ideia que passa, porque então, ao invés, deixaria de durar. Também não tem que esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se desses estados, não os justaponha ao estado actual como um ponto, mas os organize com ele, como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia, fundidas num todo (*idem*: 72-3).

Neste sentido, a duração pura não distingue ou isola os estados e sensações íntimos do ser, mas os mantém em uma relação de solidariedade porque “tal é a representação que da duração faria um ser simultaneamente idêntico e mutável” (*idem*: 73).

² Outros paralelos entre as duas obras são plausíveis, tais como a presença, no percurso das protagonistas, dos animais adjuvantes Cassiopeia, em *Momo*, e o Coelho, em *Alice*; as figuras dos relógios sem a função habitual de medição das horas; o episódio do café da manhã com o Senhor do Tempo que apresenta alguma similaridade com a hora do chá do Chapeleiro, guardado o teor nonsense do diálogo entre Alice e Chapeleiro.

Bibliografia

- Ballart, Pere (2005), “La impresión del limite”, in *El Contorno del Poema*, Barcelona, Acantilado: 23-52.
- Benjamin, Walter (1987), “Rua de mão única: Panorama imperial”, in *Obras Escolhidas 2 - Rua de mão única*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Brasiliense: 20-26.
- (1985), *Obras escolhidas 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense.
- Bergson, Henri (1988), *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, trad. João da Silva Gama, Lisboa, Edições 70.
- Crestani, Maraisa; Barbieri, Rosa Lia *et al.* (2010), “Das Américas para o Mundo - origem, domesticação e dispersão do abacaxizeiro”, in *Ciência Rural*, Santa Maria, vol. 40, nº 6: 1473-1483.
- Ende, Michael (2012), *Momo e o Senhor do Tempo ou A extraordinária história dos ladrões do tempo e da criança que trouxe de volta às pessoas o tempo roubado: um conto-romance*, trad. Mônica Stahel, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes.
- Greimas, Algirdas Julien (2002), *Da Imperfeição*. São Paulo, Hacker Editores.
- Melo Neto, João Cabral (1994), *Obra Completa*, org. Marly de Oliveira, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Nunes, Benedito (1998), *Crivo de papel*. São Paulo, Ática.
- Ortega y Gasset, José (1963), “Meditación del marco”, in *Obras Completas - El espectador (1916-1934)*, Madrid, Revista de Occidente, tomo II: 307-313.
- Pavis, Patrice (2008), *Dicionário de Teatro*, trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva.
- Paz, Octavio (2017), “Poesia de solidão e poesia de comunhão”, in *A Busca do Presente e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo: 11-37.
- Paz, Octavio (1984), “O ocaso da vanguarda: Revolução/Eros/Metaironia”, in *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 133-145.
- Sayre, Robert e Löwy, Michael (2021), “Walter Benjamin contra o “assassinato” da natureza”, in *Anticapitalismo Romântico e Natureza: o jardim encantado*, trad. Rogério Bettoni, São Paulo, Unesp: 113-134.

Fragmentos de um coração antigo: Patrícia Lino e Miguel-Manso¹

António Pedro Marques*
Universidade do Porto, ILCML

Resumo: Dois poemas de amor, um de Patrícia Lino, outro de Miguel-Manso, seguem trajectórias claramente opostas. O primeiro canta as primícias da ligação amorosa, o segundo enluta-se com o fim. Porém, ambos usam a expressão “coração antigo” nos últimos versos, e é a partir dessa curiosa coincidência que exploramos alguns aspectos da poesia de amor contemporânea.

Palavras-chave: poesia contemporânea, coração, Patrícia Lino, Miguel-Manso

Abstract: Two love poems by Patrícia Lino and Miguel-Manso follow clearly opposite directions: the first poem sings the beginnings of a love affair, while the second poem mourns the end. And yet they both place the same expression, “ancient heart”, in their last verses. This curious coincidence entices us to explore some aspects of contemporary love poetry.

Keywords: contemporary poetry, heart, Patrícia Lino, Miguel-Manso

I.

Começo por agradecer a oportunidade de fazer uma espécie de redenção ao publicar aqui um texto sobre a salvação do mundo. Porquê? Há já alguns anos, publiquei, em conjunto com um amigo de semelhantes inclinações catastrofistas, um ensaio político - “Notícias do paraíso digital” (Baião / Marques 2018) - que, pouco tempo depois, nos mereceu a acusação de “júbilo apocalíptico” (Baldi 2018: 17n17). Trata-se de um barrete que não poderia caber-me melhor. Assim, vou aqui tentar uma redenção ao quadrado, na tentativa de talvez comprar a definitiva indulgência plenária: não só compareço, sem aparentes cinismo ou sarcasmo, num libreto de *Materiais para a Salvação do Mundo*, como, nele, venho falar de poemas de amor.

Os dois poemas de que me quero ocupar são aqui emparelhados e comparados devido à coincidência de usarem a mesma expressão nos seus últimos versos, ainda que no restante pareçam tão fundamentalmente estranhos um ao outro. O poema de Patrícia Lino, “Uma história muito diferente”, está nas primícias da ligação amorosa, só parece conhecer o encantamento: acabou de chegar. O poema de Miguel-Manso, “Balada da Rua Damasceno Monteiro”, está depois do fim, só parece conhecer o luto: já partiu. Os dois cruzam-se ainda nos últimos versos - de certo modo saúdam-se nesse ponto - quando convocam, cada um para seu propósito e destino, mas usando a exacta mesma expressão, o “coração antigo”. Tento aqui alinhar algumas notas sobre este encontro de dois poemas em trânsitos diversos, sobre os usos e efeitos do “coração antigo”, tangencialmente sobre o que é possível ainda dizer num poema de amor contemporâneo, em língua portuguesa. Veremos como as diferenças de *posição*, de *tonalidade* e de *direcção* que inequivocamente existem entre os dois poemas não impedem que encenem ambos uma situação amorosa *liminar*. Não vou, aqui, preocupar-me com a contextualização de cada poema na restante obra dos seus autores. Trato-os como dois artefactos encontrados, *objet (verbal) trouvé*, que me ponho a examinar de perto porque me sinto instigado por uma curiosa semelhança que os une. No fundo, pegar no poema como um

ser perdido no anonimato, entre cidade e natureza, um segredo partilhado, a um tempo público e privado, absolutamente um e outro, o animal lançado na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola *junto de si*. Pode deixar-se esmagar, *justamente*, por isso mesmo, o ouriço, istrice. (Derrida 2003: 5)

Nesta passagem, Derrida está a falar do poema mas também do coração. De algum modo, retoma-se aqui a ideia do áuspice que examina as vísceras, e de todas o coração é a mais reinante, para procurar um determinado saber.

Antes de apresentar os poemas, deixo três imagens que ajudarão a pensá-los:

- uma escultura, em bronze e platina dourada, de Louise Bourgeois,² concebida em 1970 e executada em 2009, que é um coração extirpado, portanto morto, mas

envolto em ouro, numa carapaça de ouro: um coração sublimado, mas que endurece nessa - e através dessa - operação alquímica.

- a primeira, que se saiba (cf. Bendersky 1997), representação anatomicamente correcta de um coração humano: uma efígie olmeca.³ Tal como é entrevisto no poema de Patrícia Lino, o coração é bem uma coisa que se *guarda*, mas também é possível largá-lo, abandoná-lo, pelo menos de acordo com o *desejo* inscrito no poema de Miguel-Manso.

- a notação em forma de coração de um tema musical do século XIV: “Belle, bonne, sage”, de Baude Cordier.⁴ Perceberemos já de seguida o porquê desta associação entre poesia, coração e canto.

Passemos então a ler os dois poemas em sentido cronológico inverso ao da sua publicação: primeiro, as primícias, depois, as aflições.

Sobre a salvação do mundo, logo veremos o que se pode arranjar.

II.

Mais não peço que o canto, porque vim
para cantar, e a paciência de quem aguarda
debruçada na cidade, o teu cheiro
a sobrevoar a pia e o fogão: escuta, tu
que me chegaste com o peso da alegria
não me batestes ainda à porta, de camisa
abotoada até ao alto, tímida e sorridente
para dizer-me que o amor seria um salto

português. Se não és tu, quem me pode
importar? Sabes, porque chegas cantando
que não se regressa de um amor sem data.
Eu também o sei, porque te conheci ao alinhar
com as tuas o voo de ambas as mãos, e a ti
que passas contente o café junto à gata
catando pequenas vitórias no espaço
disse: se vim de séculos para querer-te por mais

quando irás, então, bater-me à porta, a medir
com os polegares o tamanho do meu sorriso grande
teu por direito, para querer-me por outros mais
ainda? O nosso ofício, afinal, por entre a crueza
e o desbande. Firmar afetos com a boca: achar
meninas que somos, a reconciliação espiral
com o mundo: falo-te rouca e devagar segundo

o início estreito a abrir-se para nós como a manhã

E guardo para ti o meu coração antigo
(Lino 2023)

III.

ardia de amor pela casa
numa confusão de silêncios ou
dizendo de outro modo
afundava-se numa líquida recordação cardíaca
ocultos pólen pólvora fósforos
a má reputação dos dedos
paixão cartografada remota
toponímia dos enganos
braço a braço crescia alto
o incêndio no interior do peito
deliberado ritual de lâminas e pele
a transparente certeza
da cicatriz
mas ardia de amor pela casa soturna
silêncio dando para o saguão luz muitíssimo
extinta por sobre a larga extensão destruída
morrer, principalmente de amor, é
uma compendiosa tarefa doméstica
dentro do coração antigo
serei breve
(Miguel-Manso 2008)

IV.

Começo por tentar desembaraçar o assunto dando conta do que, nestes dois poemas tão imediatamente dissemelhantes, lhes é comum:

1. São dois poemas de amor:

Aqui, *nihil obstat*, pois nenhum dos dois tenta de modo algum esconder aquilo que deveras é. Miguel-Manso: “ardia de amor pela casa”; Patrícia Lino: “o amor seria um salto”; Miguel-Manso: “morrer, principalmente de amor”; Patrícia Lino: “não se regressa de um amor sem data”; por fim e no fim, os dois corações antigos.

2. O canto, e por extensão a voz e a música, têm um lugar central nos dois poemas:
Em Miguel-Manso, o canto está inscrito logo no título: “Balada”. Este poema

contemporâneo está previsivelmente em verso livre e, por isso, não é aproximável à noção pré-moderna de “balada”, uma das três formas fixas da poesia cantável francesa na época medieval – e que deriva o nome do propósito de se dançar ao som da canção, *chanson à balader* (Lote 1951: 239-314) –, forma essa que foi depois absorvida e transformada nas ilhas britânicas, formando uma tradição (Bold 2018: 1-19). Já no século XX, uma série de acidentes de percurso, com o Atlântico pelo meio, veio transformar a forma da balada numa noção tácita, consabida, de *canção de amor em ritmo lento*. Em ambos os casos, o apodo “popular” foi sendo aplicado: baladas *populares* medievais, baladas de música *popular* contemporânea. O título deste poema está, portanto, já do lado de cá da balada. Para se falar de amor num poema, talvez para se evitar a queda num sentimentalismo ridículo que só a si próprio se compreende – a glossolia da paixão –, parece ser necessário pedir de emprestado termos, ideias, imagens, palavras, cenas, “figuras” de uma linguagem comum e partilhada, de facto *popular*, a *linguagem do apaixonado* (Barthes 1995). Acontece que a linguagem do apaixonado jorra de forma incessante da música popular, em particular das suas baladas. Assim, este poema tão soturno, que dificilmente é cantável e muito menos dançável, decide chamar-se apesar de tudo, ainda assim, “Balada da Rua Damasceno Monteiro”: a pesada solidão do sujeito encenado no poema sai para a comunidade dos corações partidos inscrevendo-se na linhagem das baladas. Já não está sozinho. No caso de Patrícia Lino, o canto está inscrito logo na *abertura*, ou *ouverture*, ou *Vorspiel*, para usar termos da área da música, já que o poema os pede: “Mais não peço que o canto, porque vim / para cantar”, depois “escuta, tu”, também “porque chegas cantando”, e ainda “falo-te rouca e devagar” (se fosse uma balada, seria cantada por um crooner: lento, rouco, sentimental). Mas, e já estou em desacordo com o anúncio inicial de ler o poema e só o poema, “Uma história muito diferente” aparece num livro chamado *A Ilha das Afeições*, jogo irrecusável com os cantos IX e X d’*Os Lusíadas*.

3. Mantendo ainda o vocabulário musical, ambos têm o “coração antigo” como coda:

O poema de Miguel-Manso termina com o dístico “dentro do coração antigo / serei breve”. O poema de Patrícia Lino termina a dizer “e guardo para ti o meu coração antigo”. Já na função que o coração antigo tem em cada um dos poemas, não podiam estar mais distantes. Mas importa, ainda antes, começar por pensar que peso tem a presença do coração num poema de amor contemporâneo, já que “esta palavra [‘coração’] vale por todas as espécies de movimentos e desejos” (Barthes 1995: 94). Milhares de poemas e milhares de baladas depois, não se tornou já o coração num símbolo excessivo, gasto, vítima do sobreuso? Como proferir ainda um coração no meio da floresta de signos? Em particular na poesia lírica, mas não só, o coração comparece de forma tão insistente que seria talvez de colocar a hipótese de este se ter já autonomizado e merecer ser posto, não na categoria das imagens recorrentes em poesia, mas em metacategorias, categorias da forma: rima, verso, cesura, coração.

Porém, à eventual suspeita do leitor estes dois poemas respondem: mas se tanto o encantamento como o desamor não cessam e se renovam ainda e sempre, porquê abdicar do património comum do coração em nome, por hipótese, da altivez? E também: este coração é “antigo”, por isso não te esqueças, leitor, de que atrás deste poema vêm todos os outros. Novamente Roland Barthes:

O coração é o órgão do desejo (o coração incha, desfalece, etc., como o sexo), tal como este é retido, encantado, no campo do Imaginário. O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo? Eis a inquietação onde se concentram todos os movimentos do coração, todos os ‘problemas’ do coração. (1995: 94)

O problema do coração, esse problema tão antigo, renova-se e canta-se infinita e inesgotavelmente. É preciso, tal como a figura olmeca, continuar a agarrá-lo. Afinal, “o coração é um misterioso recinto” (Hatherly 2005: 25), e mais ou menos poemas, mais ou menos baladas, não o farão deixar de sê-lo.

4. São poemas que têm o doméstico como sede, é portanto da casa que irradia o coração antigo:

No poema de Miguel-Manso, há mesmo uma determinação de lugar: a Rua Damasceno Monteiro, que curiosamente é uma rua que sobe até à Graça, em Lisboa. Patrícia Lino está presa em casa à espera, mas é um encarceramento totalmente voluntário e mesmo prazeroso. De um lugar ao outro, dá-se um “salto // português”, o cheiro da amada dança pela cozinha, cantarola-se como um pássaro. É a leveza. Já Miguel-Manso está preso na Rua Damasceno Monteiro – *cosa mentale* – a viver o desamor como se morresse: “afundava-se numa líquida recordação cardíaca”. Precisa de sair do luto saindo da Rua Damasceno Monteiro, saindo do coração antigo como uma cobra muda de pele. E que seja breve: como um poema. Mas devemos recusar a literalidade mais imediata dessa palavra, *breve*, que aliás, e decisivamente, fecha o poema de Miguel-Manso: “um poema deve ser breve, elíptico por vocação, qualquer que seja a sua extensão objectiva ou aparente” (Derrida 2003: 6). Essa brevidade – que no ensaio de Derrida é indissociável da imagem autotélica do ouriço na estrada – é aliás uma prescrição, em Derrida, e uma promessa, no poema de Miguel-Manso. Como todo o poema é “elíptico por vocação” e ainda para mais “deve ser breve”, ficamos sem saber se sempre foi tão breve assim a estadia de Miguel-Manso no coração antigo.

5. Neste ambiente doméstico, um lutuoso, outro festivo, o “eu” do poema está sozinho:

A destinatária (ou destinatário?, não sabemos) da balada de Miguel-Manso, a destinatária do canto de Patrícia Lino, estão ambas ausentes, embora neste último caso ela esteja quase, quase a chegar, já quase se ouve o seu cantarolar passarinho no patamar das escadas, o seu cheiro já sobrevoa “a pia e o fogão”, já se alucina o sorriso

tímido, sabe-se mesmo o que ela vai dizer ao chegar. Continuamos com a ajuda espectral dos *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, obra tão previsível de convocar aqui como o é o coração num poema de amor:

A espera é um encantamento. (...) O ser que espera não é real. (...) o outro chega ali onde o espero, ali onde já o criei. E, se ele não chega, alucino-o: a espera é um delírio. (Barthes 1995: 134-135)

E, muito tempo depois do abrandamento da relação de amor, conservo o hábito de imaginar o ser que amei (...) sou um mutilado que continua a ter dores na perna amputada. (*ibidem*: 135)

A propósito da posição da espera no poema de Patrícia Lino - uma espera quase exultante, um arroubo -, é curioso verificar como todo o movimento do poema, e em particular a rede de sentidos activada pelo lexema “canto”, parece fazer dele a ilustração de um verso de outro poema de amor, “poema podendo servir de posfácio”: com esta dança dos cheiros da amada na cozinha, com a antecipação da sua chegada à soleira da porta, Patrícia Lino compôs verdadeiramente, com e neste seu poema, “uma canção para ouvir-te chegar” (Cesariny 2005: 100-102).

Muito diferente é a posição do sujeito na casa do segundo poema. A “Balada da Rua Damasceno Monteiro” começa com “ardia de amor pela casa”, e continua com “braço a braço crescia alto / o incêndio no interior do peito”, e de novo um “ardia de amor pela casa soturna”. De permeio, não é só o fogo que aflige, é também a água: “afundava-se numa líquida recordação cardíaca”. Tal como no terramoto de Lisboa, uma desgraça dos elementos nunca vem só. O coração está aos gritos e dispara recordações sucessivas que se unem numa só torturante recursão: *este amor que era já não é*. À minha frente, à minha volta, como meio de prova, uma “larga extensão destruída”.

Tento arrancar-me ao Imaginário de amor: mas o Imaginário queima por baixo, como a turfa mal apagada; abrasa-se de novo; surge novamente o que havia sido renunciado; do túmulo mal fechado irrompe bruscamente um longo grito.

(Ciúmes, angústias, possessões, discursos, apetites, signos, novamente o desejo de amor a queimar por toda a parte. Era como se quisesse abraçar uma última vez, até à loucura, alguém que fosse morrer - para quem eu fosse morrer: operava uma recusa de separação.) (Barthes 1995: 148-149)

(Esta é também uma recusa de separação de uma linguagem de amor pretérita, que já ninguém ouve porque não está.)

No poema de Miguel-Manso, encena-se cruamente o coração arrancado – “ritual de lâminas e pele”, “cicatriz” –, mas, decisivamente, tudo concorre para uma saída. Já não estamos como no poema de John Donne, “The broken heart”, que termina a afirmar que os farrapos do coração despedaçado não vão poder amar novamente, pelo menos não daquela forma. Fala-se em *saber* no poema de Patrícia Lino: sabem as duas “meninas” do poema “que não se regressa de um amor sem data”. Mas o que sabe o poema de Miguel-Manso? Parece-me que este poema sabe que, se “o amor é uma reinvenção da vida” porque nele o sujeito aborda o ser do outro “para além de si próprio, para além do narcisismo” (Badiou 2009: 36 e 24), também o desamor o é. É preciso partir para o exílio, reinventar a vida verdadeira, abjurar o coração antigo, para que se possa recomeçar. Regressa o encantamento, regressa “Uma história muito diferente”: “o início estreito a abrir-se para nós como uma manhã”. O coração antigo, no poema de Miguel-Manso, não é uma coisa a destruir: é um abandono para se poder regressar. Fica, no seu lugar, um coração extirpado debruado a ouro, como na escultura de Louise Bourgeois.

A propósito, o que é exactamente “um amor sem data”? Não sei, não tenho a certeza de saber, mas as duas “meninas” do poema parecem estar certas desse saber, e isso basta-nos. *On fait confiance*.

No livro que é o lugar de inscrição do poema de Patrícia Lino, passamos d’A *Ilha dos Amores* para A *Ilha das Afeições*. Na estância 22 do Canto IX, Camões fala de umas “secretas afeições”. E é impossível ignorar que o poema de Patrícia Lino é endereçado de mulher para mulher, revelação dada no poema, curiosamente, com a afirmação de que as duas, amante e amada, são “meninas”. Também é difícil ignorar – e não quero aqui abalançar-me a uma leitura do Canto IX, apenas sublinhar algo que ele também não deixa de ser – em que termos se chega à afamada Ilha dos Amores n’Os *Lusíadas*: Vénus manda Cupido flechar as Ninfas para que, envenenadas de desejo carnal, se entreguem aos apetites masculinos, heterodeterminados, etc., da colectividade heróica que veio de findar uma épica empreitada e *merece* – é este mesmo o entender de Vénus – esse prémio: em discurso directo, diz “(...) quero que sejam repousados / Tomando aquele prémio e doce glória”. Estes amores desta ilha são afinal enganos, e na *Ilha das Afeições* de Patrícia Lino estamos bem perante “Uma história muito diferente”: sim, claro que este é um poema eminentemente *sensual*, e é importante sublinhar que num poema bastante breve os cinco sentidos são convocados na ausência ainda do corpo desejado, e bem vemos aqui como a poesia pode ser, como Octavio Paz lhe chama, “uma erotização da linguagem” (Paz 1995), mas este poema recusa a cada verso os falsos amores da Ilha dos Amores e responde com as verdadeiras afeições da Ilha das Afeições. E é com “paciência” (poderíamos talvez falar de *adquirir o seu amor na paciência*) que se tecem as finas malhas das afeições. “O nosso ofício, afinal, por entre a crueza / e o desbande”.

V.

Estes dois poemas têm ainda uma outra matéria em comum: o que os junta é também o facto de cada um exprimir situações amorosas *liminares*.

No poema de Patrícia Lino, lê-se o momento em que um sujeito se apercebe em si da individuação irreduzível do outro,⁵ o momento, portanto, em que passa a saber que ama, momento esse que se dá precisamente durante as ânsias de chegada do outro, que está ausente - e, na “cena” capturada por este poema, ele, aqui ela, está ausente sempre, portanto está ausente desde sempre e para sempre. Chamar *uma história muito diferente* a este poema de amor - que, de um modo *não muito diferente* de poemas, canções e baladas de amor desde a invenção da linguagem, exprime uma condição comum, universal, *popular* - é, não um simples envio irónico à Ilha dos Amores, mas a constatação dessa irrepetibilidade do momento liminar que o poema canta. *Esta história vai ser muito diferente daqui em diante, e vai passar a sê-lo mal passes a porta de minha casa*, diz o poema consciente desta transformação irreversível. A raiz latina de *liminar* - *liminaris*, forma adjectival de *līmen* - diz respeito à soleira da porta. A entrada no amor é um rito de passagem feito de pequenas coisas: afeições.

Já no poema de Miguel-Manso, a situação *liminar* é o reverso: o momento em que, depois de uma longa tormenta de amor finado, depois de uma quase morte de amor que tem sido essa “compendiosa tarefa doméstica”, o sujeito sente o coração endurecido e vê, finalmente, uma saída para o luto insuportável. “dentro do coração antigo / serei breve”: *estou quase a poder sair da Rua Damasceno Monteiro*, diz o poema consciente desta passagem.

Por fim, termino a constatar uma vez mais que o poema se dirige a quem não está no poema. Ambos, Patrícia Lino e Miguel-Manso, ou os poemas através dos quais falam, sabem também isto:

Saber que não se escreve para o outro, saber que isto que vou escrever não me fará nunca ser amado por quem amo, saber que a escrita nada compensa, nada sublima, que está precisamente *aí onde tu não estás* - é o começo da escrita. (Barthes 1995: 130)

Parece que não foi ainda possível salvar o mundo.

Notas

* António Pedro Marques nasceu em 1991 no Entroncamento. Com o apoio de uma Bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia, é doutorando no programa em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Está a desenvolver uma tese em torno da noção de “inimigo” nas obras de Herberto Helder e Sean Bonney, orientado pelos Professores Pedro Eiras (FLUP/ILCML) e Rui Carvalho Homem (FLUP/CETAPS). Como doutorando, é colaborador do ILCML - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da Bolsa de Doutoramento com a referência 2022.11522.BD, desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade de I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

² Louise Bourgeois, «Heart», escultura em bronze com platina dourada, 1970/2009. Consultável em: <<https://levygorvy.com/works/louise-bourgeois/>> (último acesso em 06/01/2025).

³ Consultável em: <www.semanticscholar.org/paper/The-Olmec-Heart-Effigy%3A-Earliest-Image-of-the-Human-Bendersky/f9263b0036ea4821d06fd92c7dc9d19409805c41> (Figura 2) (último acesso em 06/01/2025).

⁴ Consultável em: <www.researchgate.net/publication/273002956_Do_music_and_art_influence_one_another_Measuring_cross-modal_similarities_in_music_and_art> (Figura 2) (último acesso em 06/01/2025).

⁵ Vem esta ideia de individuação do outro a propósito de uma passagem de Octavio Paz: “Amor na forma sumária em que o defini anteriormente: misteriosa inclinação passional para com uma só pessoa, isto é, transformação do ‘objecto erótico’ num sujeito livre e único. Os poemas de Safo não são uma filosofia do amor: são um testemunho, a forma em que cristalizou este estranho magnetismo” (1995: 26).

Bibliografia

- Badiou, Alain (2009), *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion [entrevista realizada por Nicolas Truong].
- Baião, António / António Pedro Marques (2018), “Notícias do paraíso digital”, *Electra*, 2: 74-86.
- Baldi, Vania (2018), “A construção viral da realidade: ciberpopulismos e polarização dos públicos em rede”, *Observatorio (OBS*) Journal*, 12(5), 17n17.
- Barthes, Roland (1995), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.
- Bendersky, Gordon (1997), “The Olmec heart effigy: Earliest image of the human heart”, *Perspectives in Biology and Medicine*, 40(3): 348-361.
- Bold, Alan (2018), *The Ballad*, Londres / Nova Iorque, Methuen.
- Camões, Luís de (2024), *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora.
- Cesariny, Mário (2005), *Nobilíssima Visão*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim.
- Derrida, Jacques (2003), *Che cos'è la Poesia?*, trad. Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus.
- Donne, John (2001), *The Complete English Poems*, Londres, Everyman, 2001.
- Duthie, Alexander / Amanda Duthie (2015), “Do music and art influence one another? Measuring cross-modal similarities in music and art”, *Polymath: An Interdisciplinary Arts and Sciences Journal*, 5: 1-22.
- Hatherly, Ana (2005), *Fibrilações*, Lisboa, Quimera.
- Lino, Patrícia (2023), *A Ilha das Afeições*, São Paulo, Fósforo.
- Lote, Georges (1951), *Histoire du Vers Français*. Tome II, Presses Universitaires de Provence / Éditions Boivin.
- Miguel-Manso (2008), *Contra a Manhã Burra*, Lisboa, Mariposa Azul.
- Paz, Octavio (1995), *A Chama Dupla. Amor e erotismo*, trad. José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pelo direito à transcendência! Aceitar a finitude

Gisela Rebelo de Faria*
Universidade do Porto, IF

Resumo: Apresento uma reflexão sobre habitar coletivamente o lugar urbano, a partir da politicidade da arte, procurando modos de transformar o espaço de uso público em espaço público efetivo. O corpo humano, tanto individual como coletivo, configura-se simultaneamente como um dispositivo de territorialização e como um argumento que convoca possíveis articulações e reconfigurações desse espaço.

Palavras-chave: arte pública, comum, espaço (de uso) público, intervenção, resistência

Abstract: I present a reflection on the collectively inhabited urban spaces, from the political nature of art, seeking ways to transform publicly used spaces into effective public spaces. The human body, both individual and collective, is simultaneously configured as a device of territorialisation and as an argument that invokes possible articulations and reconfigurations of such space.

Keywords: public art, common, public (use) space, intervention, resistance

Vive-se como se o mundo constituísse recursos infinitos, como se o tempo nunca fosse esgotar... Ignora-se, ou prefere-se irrefletidamente ignorar, que o fim chegará, embora de modos e em momentos distintos para cada ser, para cada ser humano. Aceitar a finitude e a inevitabilidade da limitação será, porventura, um possível caminho para a salvação do mundo. Será necessário olhar além das ilusões de abundância e de controlo infundáveis, acalmar os egos, reconhecendo a urgência de viver com mais empatia e responsabilidade, pelos semelhantes e pelo sistema-lugar partilhado. Pelas palavras de Eduardo Galeano (sobre a utopia): “Ela está no horizonte - diz Fernando Birri. - Aproximo-me dois passos ela afasta-se dois passos. Caminho dez passos e o horizonte recua dez passos. Por mais que eu caminhe, nunca a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar” (Galeano 2018: 320).

A aceitação da finitude será uma declaração do direito à transcendência - o transcendente no imanente, pelo imanente! E que poderá relacionar-se com a experiência estética. A possibilidade de salvação do mundo dar-se-á, portanto, como um processo (ainda que simbólico), não como um objetivo a alcançar. Ademais, ao convocar a Arte Pública, a partir de uma reconfiguração conceptual, procurar-se-á uma dimensão *ética* e *estética* para debater as possibilidades de *habitar* e de *agir* coletivamente, num contexto de pluralidade.

A Organização das Nações Unidas prevê que, até 2050, 70% da população mundial viverá em áreas urbanas (United Nations 2024). A mesma Organização, em junho de 1972, na *United Nations Conference on the Human Environment*, iniciou o debate sobre o início da aceleração e da transformação dos processos de globalização dos circuitos de produção, de circulação e consumo. Isto vem provocar um contínuo movimento de reestruturação das bases territoriais com grandes impactos não apenas morfológicos, mas também sociais e culturais, fenómenos que se intensificam nas décadas seguintes (Brenner 2014). Nessa mesma década, consolidava-se uma teoria de “decrecimento” (Latouche 2012), assinalando a conferência de 1972 como o marco oficial da preocupação dos governantes pelos assuntos ambientais e considerando a gestão dos limites do crescimento como um importante desafio intelectual e político. Uma década depois, anos 80 do século XX, a ONU volta a discutir questões relacionadas ao meio ambiente com o objetivo de aprofundar o estudo sobre o tema. O resultado foi o relatório intitulado *Our Future Common* (United Nations 1987), que introduziu o conceito de desenvolvimento sustentável, “aquele que satisfaz as necessidades atuais sem comprometer a capacidade das gerações futuras de satisfazerem as suas próprias necessidades”. Porém, atualmente, confirma-se o fenómeno da Urbanização Planetária, impulsionado pelo crescente sistema capitalista, o qual compromete o

Desenvolvimento Sustentável, com efeitos diretos na degradação do *bem comum* (Harvey 2012). Nesse contexto, a pluralidade poderá manifestar-se como um meio essencial para compreender as complexidades do mundo, marcadas por diversas instabilidades que desafiam uma maior mobilização cognitiva (Innerarity 2006), requerendo, portanto, a produção de novas formas de participação e de cidadania. Verifica-se, ainda, que a condição urbana contemporânea é caracterizada por um território que justapõe os espaços físico e digital. Esse fenômeno pede uma atenção renovada às possíveis formas políticas que, eventualmente, impactem a justaposição que origina um fenômeno de desterritorialização (Pereira 2011, 2019).

Será, portanto, pertinente e urgente conceptualizar e contextualizar *público* (como espaço, além de esfera), a partir de um propósito territorial e de acontecimentos espaciais. Pois a construção de Espaço Público vem territorializar a Esfera Pública, conceito abstrato e universal, próprio do discurso filosófico. E a espacialização e a territorialização podem revelar-se como um processo de mudança e de transformação: um espaço universal que abrange tanto o físico quanto o digital, mas que, através da arte, pode tornar-se experiencial, uma espacialização de ideias e de pensamentos, pela arte.

Com efeito, desde meados do século XX, a prática artística tem evoluído por meio de uma materialização cada vez mais próxima do contexto urbano e dos cidadãos. Essa evolução, que se intensifica no início do século XXI, convergiu para uma intenção de Arte Pública que ultrapassa a matéria e o ambiente construído, privilegiando a performatividade como prática estética socialmente comprometida. Essa evolução enunciou uma viragem performativa que questiona as fronteiras entre sujeito e objeto, significante e significado (Fischer-Lichte 2019), e conferindo à arte uma dimensão, para além de estética, política (Rancière 2010).

A partir da politicidade da arte é possível refletir sobre o *habitar* coletivo no contexto urbano, nas suas dimensões material e imaterial, procurando explorar processos-ações que auxiliem a construção de Espaço Público. Isso ocorre através da ação do corpo humano, nas suas manifestações individuais e coletivas, utilizando a performatividade como meio de expressão, interação e intervenção. O corpo humano é simultaneamente dispositivo de territorialização e argumento para convocar as reconfigurações e articulações do e no lugar partilhado. Para abordar o conceito de *habitar* nesta perspectiva, é imprescindível convocar Martin Heidegger (2009), para quem *habitar* transcende a comum ocupação do espaço, sendo uma forma de estar no mundo que implica uma conexão profunda com o ambiente e com os demais. Nesse contexto, o conceito de humano é marcado pela finitude, pela consciência da mortalidade e pelas limitações da existência como ser em constante construção: o ser que se relaciona com a própria existência no mundo e com esse tempo limitado. A finitude é fundamental para a procura da autenticidade, pois ao reconhecer a condição finita é possível tomar decisões mais significativas e viver de forma mais

plena, estabelecer uma relação com a temporalidade: tempo de ser-aí; tempo de ser-no-mundo - o *Dasein*. E essa experiência temporal é fundamental para compreender como o ser humano se projeta para o futuro, enquanto simultaneamente está enraizado no presente e moldado pelo passado (Heidegger 2009).

O tempo-espaço surge com valor antropológico, relacionando-se com o *habitar*, que é espacial e performativo - ocupar um espaço e ser nesse espaço - o *habitar* é o especificamente humano. Portanto, despoletar o lado sensível por meio da dimensão estética performativa (pela arte!) implica o dever de enfrentar (sem necessariamente confrontar) o instantâneo (agudizado pelo uso das tecnologias digitais), impulsionando para o demorar no espaço e nos movimentos urbanos a fim de pensar coletivamente o *comum*. Não se trata de uma rejeição das tecnologias, mas da procura por uma maior consciência da sua condição, do tempo de *habitar* espaço urbano. Pensar o *comum* implica revisitar a conceção de *multitude*, evidenciando as dimensões política e ética que se manifestam na resistência à dominação (Espinosa 1992). E a liberdade humana (individual e coletiva) é a potência das ações do nosso corpo e da nossa mente, pois a singularidade é sempre relacional: somatório de vários indivíduos, em corpo e ideias, na procura pela democracia. Não existe um estado de permanência; há uma constante variação, pois o corpo está sempre relacionado com outro corpo, afeta e é afetado. O *comum* fundamenta-se por uma dimensão ontológica: o poder coletivo de base metafísica (*conatus*), determinando que a *multitude* é composta pelo somatório de todos os indivíduos como modo finito de uma substância única e infinita sujeita a uma mesma ordem natural (*ibidem*).

Pela Arte Pública, poder-se-á implementar dinâmicas que se inscrevam através da (con)vivência, da apropriação, da incorporação, da participação - constituindo uma ação! - no e com o espaço urbano. A criação artística é um veículo para circunscrever narrativas éticas e políticas - necessariamente estéticas - que atuem no viver coletivamente o espaço urbano. Este poderá resultar num modelo estético-urbano que privilegia a performatividade da experiência estética, através de ações artísticas que possam levar a pessoa-cidadã a pensar outras possibilidades de políticas urbanas, convocando questões experienciais, mas cruciais para a convivência no sistema urbano, o habitar coletivo. A aceitação da finitude como uma declaração do direito à transcendência poderá permitir uma conexão com o poder transformador da Arte Pública. Assim, a experiência estética no espaço público configura-se como uma ação imanente que abre possibilidades de transcendência, entendida não como um fim, mas como um processo contínuo de transformação e reflexão. A Arte Pública é um processo de transformação que questiona, reflete e reorganiza as relações humanas para produzir espaço público; uma aproximação da dimensão de *comum*, que transcende a finitude individual, revelado por uma experiência estética simultaneamente pessoal e coletiva. A Arte Pública não se configura como um objetivo ou um resultado, mas como um meio de ativar e perpetuar a reflexão e a

ação no espaço urbano - para o mundo. Portanto, a experiência estética deverá criar ruturas com o “senso comum” e com o “consensual”, estimulando e direcionando o pensamento crítico (Rancière 2010). O poder da arte para reconfigurar o sensível, desafiando o *status quo* e permitindo outros modos de ver, interpretar e *habitar* mundo.

O que poderá ser entendido como uma objeção às transformações descritas por David Harvey (1980), que introduz o conceito de *compressão do tempo-espaço*. Esse conceito surge como consequência das transformações tecnológicas, económicas e sociais contemporâneas, que alteram a percepção de *tempo* e de *espaço* no contexto capitalista. A arte, ao questionar as formas estabelecidas de percepção, propõe novos modos de experienciar e *habitar* mundo, oferecendo alternativas a uma realidade marcada pela compressão temporal e espacial e pela aceleração da manipulação do sistema capitalista. Nesse sentido, a arte não apenas reflete e visibiliza essas mudanças, mas também atua como veículo para reconfigurar a relação tempo-espaço e as dinâmicas de poder que a sustentam. Logo, não será possível compreender *tempo* e *espaço* sem fenómenos sociais, que são relações temporais e espaciais, pois é na ação social (quando também é política) que se formam as relações de poder. E, conseqüentemente, a apropriação do espaço, neste tempo de acontecer, é, *per si*, uma forma de poder, um modo de intervir para resistir à mercantilização universal do tempo e do espaço que leva ao esvaziamento de valores e à alienação (Rosa 2010). A Arte Pública tem o poder de (des)comprimir *tempo-espaço*, rompendo com a linearidade do tempo imposto pela aceleração da sociedade contemporânea convocando a reflexão e a discussão sobre o estado do mundo e o *devenir*.

No entanto, é fundamental compreender o que significa Arte Pública e o que pode representar nas suas múltiplas dimensões. São diversos os autores que discorrem sobre o tema, a partir de diferentes concepções, propostas e projetos. Um exemplo relevante é a publicação *The Everyday Practice of Public Art* (Cartiere/Zebracki 2016), que reúne perspectivas de autores de áreas distintas como a Arte, a Curadoria, a Geografia Humana e Cultural, os Estudos Urbanos, a Antropologia, a Sociologia, a História e a Teoria da Arte, da Arquitetura e do Design, a Gestão Cultural e as Políticas Públicas, revelando diferentes abordagens sobre a prática da Arte Pública. Esses contributos são fundamentais, pois a Arte Pública não é um conceito autoexplicativo, logo, será necessário compreender o que está em questão quando se convoca a Arte Pública e o que, de facto, se deseja que ela represente. A Arte Pública é comumente apresentada com exemplos de práticas artísticas que englobam cinco eixos de transformação social: (1) acessibilidade e inclusão - tornar a arte acessível a todos, promovendo a participação da comunidade e garantindo que diversas vozes sejam ouvidas; (2) interação e contexto - transformar a arte numa experiência que dialoga com o ambiente e as pessoas; (3) práticas colaborativas - promover um sentido de comunidade, envolvendo os cidadãos e entidades interessadas; (4) impacto social -

abordar questões sociais (identidade, memória, justiça) como ferramenta para uma mudança desejável; (5) cotidiano como tema - integrar a vida das pessoas como matéria para a criação artística. Estes elementos poderão orientar para uma possível reconfiguração do conceito de Arte Pública, a partir de uma estética que ultrapassa a dimensão material, enfatizando a vivência (o imaterial), entendida como experiência, experimentação e experiencição. Isto provoca uma ação performativa, ampliando a sua capacidade de transformar e interagir com os contextos urbanos.

A Arte Pública deverá criar um espaço de encontro e relações democráticos, valorizando a politicidade da arte para incitar e determinar diferentes camadas discursivas, dialógicas e dialogantes para despoletar uma ação coletiva. Essa interferência estética, política e ética, ao possibilitar a experiência estética performativa (pela arte!), provoca uma discussão pública. No contexto urbano, a dimensão da performatividade, pela arte de âmbito público, tem o potencial de gerar um envolvimento-ação e incentivar uma participação plural que favoreça uma reflexão no, sobre e para o *habitar* coletivo, que é simultaneamente territorial e experiencial.

Notas

* Gisela Rebelo de Faria (ciência ID 371D-OEC7-7873, email: gf@letras.pt) é investigadora doutoranda no Philosophy and Public Space Research Group do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto - FIL/00502 - e cofundadora de Limina, cooperativa cultural com sede no Porto, onde ocupa a função de direção artística. Desenvolve a sua prática profissional pela articulação entre a investigação científica e a criação artística performativa, procurando transformar espaço de uso público em espaço público efetivo, contribuindo, assim, para uma reconfiguração conceptual de “arte pública”.

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES - Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UIDB/00502/2020.

Bibliografia

- Brenner, Neil (2014), *Implosions/Explosions: Towards a study of planetary urbanization*, Berlin, Jovis.
- Cartiere, Cameron & Zebracki, Martin (eds.) (2016), *The Everyday Practice of Public Art - Art, Space, and Social Inclusion*, Londres, Routledge.
- Espinosa, Bento de (1992), *Ética*, trad. Diogo Pires de Aurélio, Lisboa, Relógio d'Água.
- Fischer-Lichte, Erika (2019), *Estética do Performativo*, trad. Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro.
- Galeano, Eduardo (2018), *As Palavras Andantes*, trad. Helena Pitta, Lisboa, Antígona.
- Harvey, David (2012), *Rebel Cities. From the right to the city to the urban revolution*, Verso, New York.
- Heidegger, Martin (2012), *Ser e Tempo*, trad. Fausto Castilho, Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- Innerarity, Daniel (2006), *El Nuevo Espacio Público*, Madrid, Espasa.
- Latouche, Serge (2012), *O Desafio do Decrescimento*, trad. António Viegas, Lisboa, Economia e Política.
- Pereira, Paula Cristina (2011), *Condição Humana e Condição Urbana*, Porto, Edições Afrontamento.
- Pereira, Paula Cristina (2019), "City and common space", in S. Meagher, S. Noll & J. Biehl (eds.), *The Routledge Handbook on Philosophy of the City*, Londres, Routledge: 253-262.
- Rancière, Jacques (2010), *Estética e Política: a partilha do sensível*, trad. Mônica Costa Netto, Porto, Dafne Editora.
- United Nations (1987), *Our Common Future. Report of the World Commission on Environment and Development*.
- (2024), *World Cities Report 2024. Cities and Climate Action*.

Neste volume, Fabiane Borsato cruza leituras de João Cabral de Melo Neto e de Michael Ende para pensar a compreensão do tempo (ou de vários tempos: natural, humano, social...), questionando experiências como o *stress*, o tédio, a velocidade, o progresso, no contexto violento de um capitalismo que confunde temporalidade com produção e vida com trabalho; propondo o *close reading* de poemas de Miguel-Manso e Patrícia Lino (que coincidem no uso da expressão «coração antigo»), António Pedro Marques questiona a poesia «de amor», suas esperanças e decepções, e ainda o imaginário do coração, a vivência da casa, o recurso à música, como possibilidade(s) de salvar (ou não) o mundo; por fim, Gisela Rebelo de Faria parte de ideias como o *habitar* (Martin Heidegger), o *político* (Jacques Rancière), mas também o *performativo* (Erika Fischer-Lichte), para pensar o espaço público nas cidades, a experiência da coletividade e o papel da Arte Pública «como um meio de ativar e perpetuar a reflexão e a ação no espaço urbano – para o mundo».

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA