

Os Sais e as Cinzas:

Dialéctica da Anestesia na Obra de José Miguel Silva

Joana Matos Frias¹

Universidade do Porto

RESUMO: Tomando como ponto de partida a análise detalhada do poema “*Noite e nevoeiro* – Alain Resnais (1955)”, do livro *Movimentos no Escuro* (2005), nas suas ramificações discursiva, documental e interartística, este estudo procura levar a cabo uma reflexão crítica sobre as modalidades da resistência poética que têm estruturado a obra de José Miguel Silva (n. 1969) desde o seu primeiro livro (*O Sino de Areia*, 1999). Pretende-se que o estudo empírico favoreça uma problematização teórica da complexidade das correlações entre poesia, trauma, testemunho, efeito histórico e posição política, com base nos trabalhos de pensadores como Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Giorgio Agamben ou Dominick LaCapra, mas também um equacionamento histórico-literário da pertença do autor e da sua poética a uma linhagem da poesia em língua portuguesa onde pontificam o “sentimento do mundo” de Carlos Drummond de Andrade e a “consciência sempre vigilante” de Jorge de Sena.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, resistência, cinema, documentário

ABSTRACT: Taking as its starting point a detailed analysis of the poem “*Noite e nevoeiro* - Alain Resnais (1955)”, from the book *Movimentos no Escuro* (2005), in its discursive, documental and interartistic ramifications, this study seeks to undertake a critical reflection on the modalities of poetic resistance which have structured the work of José Miguel Silva (b. 1969) since his very first book (*O Sino de Areia*, 1999). It is intended that the empirical study favors a theoretical questioning of the complex correlations between poetry, trauma, testimony, historical effect and political position, based on the work of thinkers such as Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Giorgio Agamben or Dominick LaCapra, but also a historical-literary equating membership of the author and his poetics to a lineage of poetry in Portuguese

where the "sense of the world" by Carlos Drummond de Andrade and the "ever vigilant conscience" of Jorge de Sena pontificate.

KEYWORDS: poetry, resistance, cinema, documentary

*o mundo
não teve o bom senso de acabar*
Manuel de Freitas

Posso, sem armas, revoltar-me?
Carlos Drummond de Andrade

No meio do caminho da obra poética de José Miguel Silva (n. 1969) tinha um poema, um poema como uma pedra no meio do caminho. O livro *Movimentos no Escuro*, de 2005 – o quinto publicado pelo autor, depois de *O Sino de Areia* (1999), *Ulisses já não Mora Aqui* (2002), *Vista para um Pátio seguido de Desordem* (2003) e *24 de Março* (2004) –, inclui o seguinte poema:

NOITE E NEVOEIRO – ALAIN RESNAIS (1955)

1.

Leni Riefenstahl não sabia de nada.

No terror dos anos trinta, quando tantos
se calavam, para sempre, seus filmes
difundiam corrupios de assassinos:
a física da morte em movimento, a festa
dos ferozes. Parada de conversos ao sublime
bebedouro das entranhas, com gorjeios
orquestrados por demente cabra-cega.

Tudo isto, recordemos, junto à fonte
do mais ímpio fedor.

Os seus filmes destruíam a realidade,

mas ela não sabia. Não saber é antegosto
dos estetas e ferrete dos pequenos.
Quem sabe, perde a fome, dorme
pouco, faz as malas. O melhor
para a saúde, realmente, é não saber.

2.

Diz-se que Jdanov puxava da caneta
sempre que ouvia a palavra “memória”:
apontava baixo e certo – era difícil
não lhe sorrir. Os tecnocratas,
toda a gente o sabe, têm boa pontaria.
Do *Inferno* sabem tudo, mas do inferno
nunca ouviram falar. Percebe-se,
evidente, que lhes dá mais jeito assim.

Estão por conta do *zeitgeist*, pensam
eles, e continuam. Isso lhes basta.
A vontade é o seu elemento: descem
manípulos, orientam lâmpadas, decidem
ângulos, apõem rubricas – é surpreendente
a facilidade com que gritam
“corta!”, “rua!”, “mata!”, “não!” (Silva 2005: 28-29)

Em primeiro lugar, sublinhemos que “*Noite e nevoeiro – Alain Resnais (1955)*” se integra com toda a coerência na lógica interna que subjaz à organização e à composição do volume *Movimentos no Escuro*. O livro, constituído na íntegra (ou quase) por poemas que partem da referência explícita, no título, a filmes, respectivos realizadores e datas, é contudo um livro que estabelece um laço muito singular entre essas referências e os textos que elas anunciam. Com efeito, à semelhança do que se evidencia nos versos deste poema, as composições de *Movimentos no Escuro* resistem de forma intencional a qualquer tentação – ou tentativa – ecrástica. Quer dizer: contrariando um gesto que seria, apesar de tudo, altamente previsível numa certa poesia contemporânea que por isso mesmo começa a dar alguns sinais de nítido desgaste, José Miguel Silva invoca um conjunto de obras

cinematográficas, não para estabelecer com elas qualquer vínculo de natureza descritiva, mas sim para a partir delas – e contando portanto com a colaboração pressuposta na competência intertextual do seu leitor –, desenvolver um exercício poético de cariz reflexivo. Assim, o leitor que procure em *Movimentos no Escuro* recuperar as imagens dos filmes que traz na memória em forma de imagens poéticas terá de abandonar de imediato o livro, pois a decepção será absoluta: mais do que visões, os poemas deste livro são meditações, e o grande efeito que cada texto atinge é da ordem, não do *dar a ver*, mas do *dar a pensar*. Pelo que este “*Noite e nevoeiro*” pode funcionar como sinédoque de todo o livro.

Tal como acontece numa série de outros poemas de *Movimentos no Escuro*, “*Noite e nevoeiro – Alain Resnais (1955)*” parece suprimir da superfície textual o filme que lhe dá título, como se nós, leitores-espectadores, entrássemos numa sala de cinema para descobrir que o filme exibido não era o filme prometido no cartaz à entrada. E de facto *Nuit et Brouillard* é suprimido, da superfície, como se numa noite de nevoeiro o viajante Resnais desaparecesse na escuridão. O branqueamento de Resnais do poema parece reproduzir o sinistro procedimento nazi que deu título ao seu filme: *Nacht und Nebel*, instaurado em 1941, determinava que os resistentes presos nos seus países de origem fossem secretamente conduzidos para a Alemanha sob anonimato, onde desapareceriam sem deixar qualquer traço, na “noite e nevoeiro”, como aconteceu de facto com Jean Cayrol, autor do texto que acompanha as imagens de Alain Resnais no documentário.² Estranha e infeliz relação de influência entre a arte e a História, uma vez que a expressão nazi fora roubada a Richard Wagner, que em *Das Rheingold* apresentara “noite e nevoeiro” como uma fórmula mágica permitindo a quem a pronunciava desaparecer aos olhos do mundo... Assim, o primeiro verso do poema de José Miguel Silva, para além de nos obrigar a um recuo no tempo “ao terror dos anos trinta”, afastando-nos da data de 1955 previamente anunciada, parece ser o lugar da negação do título: Alain Resnais é substituído por Leni Riefenstahl, ainda que esta não soubesse de nada. O efeito poético de uma tal contraposição entre os nomes dos dois realizadores é de um poder absolutamente espantoso: em duas linhas, a do título e a do primeiro verso, constitui-se toda a estrutura profunda do texto.

“Leni Riefenstahl não sabia de nada”: e Alain Resnais, saberia de tudo? Haverá no título uma elipse que só o primeiro verso vem desvelar? Em todo o caso, o início do poema

instaura uma meditação de contornos muito complexos, a vários níveis: porque se provoca a acareação de dois realizadores que, perante a mesma realidade histórica, têm duas visões radicalmente antagónicas, valendo-se ambos porém de um género fílmico que pressupõe, na consciência do espectador, a aceitação de um pacto de veracidade. Em duas linhas, José Miguel Silva reposiciona pois a problemática da relação do discurso com a História, e obriga-nos a questionar os modos e os limites de um género como o documentário, nos seus pressupostos indiciais que parecem assim claramente não resistir ao tratamento retórico das imagens. Aristóteles já o dissera com toda a clarividência: a retórica é útil, pois sem ela a verdade pode ser derrotada num debate.

Primeiro ponto digno de nota: o aparente apagamento de Resnais desde o primeiro verso é efectivamente aparente, uma vez que o poeta mais não faz do que replicar através da *dispositio* poemática a citação com que o realizador francês dá início àquilo a que Sylvie Lindeperg sugestivamente chamou o “palimpsesto de olhares” de *Nuit et Brouillard*, documentário cujos primeiros planos a preto e branco foram extraídos das actualidades alemãs e em grande parte de *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl (Lindeperg 2007: 10). A citação como uma das belas artes, portanto, para recuperarmos o sugestivo título de Manuel de Freitas a propósito de Maria Velho da Costa. A aparição da realizadora alemã no primeiro verso do poema de Silva vem assim recuperar essa imagem do nazismo como “estetização da política” (W. Benjamin) que Alain Resnais quis apresentar como tese do seu documentário. Se não como uma espécie de antítese *avant l'image de la thèse*, antes da imagem, da escrita do desastre (cf. Daney 1986: *passim*). E é aqui que se origina a complexidade do poema de José Miguel Silva debruçando-se sobre a complexidade dos documentários de Leni Riefenstahl e de Alain Resnais: porque se as referências aos realizadores parecem cumprir, na economia do texto, uma função mediadora ao nível da significação poética e ética, a verdade é que também esses objectos convocados, apesar de assumidamente se terem constituído como objectos não-ficcionais, devem ser equacionados no seu estatuto mediador entre a História e o que da História permanece na memória colectiva. A constatação não é nova e parece ser da ordem do óbvio: foram as imagens da Segunda Grande Guerra e do Holocausto que configuraram toda a nossa memória deles, como tão detalhadamente analisou Barbie Zelizer no seu *Remembering to Forget: Holocaust*

Memory through the Camera's Eye (Zelizer 1998: *passim*). Por isso Bataille lembrará que a imagem do homem é inseparável, a partir de então, de uma câmara de gás, suscitando aquilo que Didi-Huberman qualificou como o “terrível paradoxo” da câmara escura (Didi-Huberman 2003: 23). Ou seja, nós, como José Miguel Silva, fazemos parte do conjunto de “sobreviventes responsáveis” da segunda metade do século XX, para usarmos a expressão de Lévinas (1995), mas em nós o trauma moveu-se do exterior para o interior com mediação. Isto é: em nós o trauma não é trauma, e nisto somos tão tecnocratas como aqueles tecnocratas que “Do *Inferno* sabem tudo, mas do inferno / nunca ouviram falar”. Ou não, se admitirmos que, como assinalou George Steiner *No [seu] Castelo do Barba Azul*, “o campo de extermínio encarna, muitas vezes até ao pormenor, as imagens e crónicas do Inferno que encontramos na arte e no pensamento europeus entre os séculos XII e XVIII”, sendo estas representações que explicam “que os horrores tresloucados de Belsen exibissem uma espécie de ‘previsibilidade lógica’” (Steiner 1992: 61). Talvez por esta razão em *Se Isto É um Homem* de Primo Levi desde as primeiras linhas a referência ao *Inferno* de Dante apareça como uma espécie de *leitmotiv*, até que Levi, o sobrevivente, recita o canto de Ulisses a um dos seus companheiros: “E que a vossa semente agora vença: / Não fostes feitos a viver quais brutos /, mas a seguir virtude e conheçença” (Dante 1997: 241; Levi 2002: 126).³

Eis o lugar de uma outra aporia para que Agamben e Lyotard chamaram a atenção, o da crise mais essencial do testemunho: “para identificar que um local é uma câmara de gás”, diz Lyotard, “só aceito como testemunha uma vítima dessa câmara de gás; ora ali só deve haver, segundo o meu adversário, vítimas mortas, senão essa câmara de gás não seria aquilo que ele pretende; não existe portanto câmara de gás” (*apud* Didi-Huberman 2003: 12). Mas eis também o lugar onde José Miguel Silva soube exercer sem contemplações uma das qualidades discursivas que melhor caracterizam a sua obra, o sarcasmo, numa singular concretização dos “sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo” que Manuel de Freitas desde cedo assinalou nos poetas sem qualidades (Freitas 2002: 14). Detenhamo-nos por breves instantes no poema “Pedras e morteiros”, do anterior *Ulisses já não Mora aqui* (2002). A epígrafe é da poeta russa Marina Tsvietaieva, e anuncia,

num registo que virá a ser recuperado por autores como Allen Ginsberg ou Imre Keretz, “Todos os poetas são judeus”:

Essa dos poetas, Senhora, com vocação
para apanhar no pelo, tem quase tanta graça
como a outra, de chamar vítimas às vítimas
oficiais do século XX. Como se a história
fosse um prato congelado e a moral
o restaurante onde se come mais barato.

Entretanto, nós somos acusados de atirar pedras.
Mas vede, Senhora, não são pedras, é o que resta
das nossas casas, abatidas por Golias.
Na mão que lhe estendemos deixou-nos esta funda.
Que mais podemos nós, senão utilizá-la?

Razão tem a pedra na conhecida fábula
da Pedra no Sapato quando diz:
todas as pedras são palestinianas. (Silva 2002)

Em certa medida, como aqui, o outro poema de José Miguel Silva diz de Leni Riefenstahl o que diz de Alain Resnais o que diz de si próprio e o que diz de nós leitores: a História só é recuperável enquanto *timescape* (cf. Kluger *apud* Lindeperg 2007: 8), e um enquadramento desta natureza não resiste, porque não pode, à montagem de planos que a memória sempre acciona. Quer dizer, um enquadramento desta natureza não resiste à montagem da memória que é também a da imagem, o que explica que Resnais, como Riefenstahl, tenha submetido o seu filme a um cuidadoso tratamento técnico, retórico e estético, somando, de acordo com a aguda observação de Gilles Deleuze, “todas as maneiras de escapar ao *flash-back*” (Deleuze 1985: 160). 28 planos a cor contra 279 a preto e branco, montagem muito curta nos planos gerais e muito longa nos grandes planos que fragmentam os corpos das vítimas (a lembrar as opções de Riefenstahl entre os grandes e médios planos dos rostos de uma população deslumbrada com o líder, os contra-picados aumentando o tamanho do líder e as panorâmicas evidenciando a magnitude do espectáculo nazi),

travellings vazios e sem assunto que “não apelam à imagem de arquivo, mas vêm fertilizar o imaginário do espectador”: os lentos *travellings* de Resnais, nota François Niney, “são menos de exploração que ‘de imploração’, no sentido em que o movimento produz menos uma projecção do espectador no *décor* do que uma penetração do seu espaço interior. Ao contrário do aspecto turístico do comentário tradicional, o *travelling* funciona aqui não como transporte sobre os lugares mas como interiorização de uma visão, percurso de uma memória fatal e aleatória, na qual cada um participa” (*apud* Lindeperg 2007: 91). *Imaginar apesar de tudo*, lembrará Georges Didi-Huberman, a partir de uma imagem “inadequada mas necessária, inexacta mas verdadeira” (2003: 56). O que, quer queiramos quer não, não deixa de ser igualmente pertinente quando pensamos nas primeiras imagens de *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl, a tal que não sabia de nada...

Numa obra consagrada à análise dos limites e modos do documentário, o mesmo François Niney interroga-se: “Qu’est-ce qu’un montage juste?”, e conclui: “Un *travelling*, c’est une question de morale” (Niney 2009). Godard está nas entrelinhas, claro, com o seu célebre *Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image*, mas talvez faça ainda mais sentido citar o Godard da(s) mesma(s) *Histoire(s) du Cinéma* quando regista:

même rayé à mort
un simple rectangle
de trente-cinq
millimètres
sauve l’honneur
de tout le réel (Godard 2007)

para acrescentar: *Jamais de gros plans. La souffrance n’est pas une star (idem: ibidem)*. Quer dizer, segundo Resnais, segundo Godard, segundo Niney, há imagens possíveis depois de Auschwitz, há imagens apesar de Auschwitz, mas não é possível compor estas imagens fora de qualquer retórica, fora da montagem. Exactamente nos mesmos modos que se exprime aquilo a que Hannah Arendt chamou “a eloquência do diabo”. Regressemos aos últimos versos do poema de José Miguel Silva:

A vontade é o seu elemento: descem

Manípulos, orientam lâmpadas, decidem
Ângulos, apõem rubricas – é surpreendente
a facilidade com que gritam
“corta!”, “rua!”, “mata!”, “não!”.

No limite final do texto, é Blanchot quem parece ecoar: “Il y a une limite où l’exercice d’une art, quel qu’il soit, devient une insulte au malheur” (Blanchot 1980: 41). Mas não será esta constatação identicamente aplicável aos dois realizadores em redor dos quais a composição se organiza? Ou só dos filmes de Riefenstahl se poderá dizer que “destruíam a realidade”? José Miguel Silva tem plena consciência desta crise: “Perante um objecto belo”, afirma, “perante qualquer criação humana, é inevitável perguntarmo-nos sobre as suas implicações políticas e morais. É como olhar para um monumento do passado e recordar que foi construído com mão-de-obra escrava, ou então pensar apenas na sua grandiosidade” (*apud* Bonifácio 2011). Quer dizer, para José Miguel Silva parece ser determinante o papel que o *ethos* do autor desempenha na lógica interna da obra e, sobretudo, que efeito provoca ao nível do *pathos* do leitor-espectador, onde por fim o circuito da comunicação artística se completa. Aqui se gera a aporia da montagem em documentários moralmente tão antagónicos como os de Resnais e Riefenstahl: como lembra Georges Didi-Huberman, a imagem-montagem não se confunde com a imagem-mentira, e se a montagem *faz ver*, como quer Godard, é porque produz uma “forma que pensa”, é porque antes de tudo o mais se afirma enquanto “arte de *tornar a imagem dialéctica*”, como quis Eisenstein (cf. Didi-Huberman 2003: 128). Neste poema, assim, a imagem parece ser dialéctica *ad infinitum*: porque nele se articulam as imagens que Riefenstahl montou, as imagens que Resnais montou e as imagens de Riefenstahl que aparecem por montagem nas imagens de Resnais, para que todas – as de Resnais e as de Riefenstahl – sofram um processo de montagem por antítese na sintaxe poemática de José Miguel Silva. Nada para que o mesmo Eisenstein não tenha chamado incessantemente a atenção, ao sustentar o seu conceito da montagem como *colisão*: “a montagem é conflito. Na base de toda a arte está o conflito” (*apud* Wollen 1984: 50). Ora, o que de mais pertinente há a retirar da lição de Eisenstein e de Pudovkine para o que aqui nos interessa é o facto de o choque sensível entre uma imagem e a seguinte, gerador do dinamismo do filme (do poema), ser directamente proporcional no seu grau de

discordância ao aumento de intensidade da impressão e da tensão provocadas. O que, num plano imediato, faz todo o sentido perante a montagem de Resnais e Riefenstahl, do título e do primeiro verso: nos termos de Didi-Huberman, *as imagens tomam posição* através das palavras que as vêm colocar, literal e metaforicamente, *em sentido*. Quer dizer: são as palavras que tomam posição.

Em *Vista para um Pátio* seguido de *Desordem*, livro de 2003 onde, sob o signo da memória da infância, o Autor parece ter composto as suas próprias canções da inocência da experiência, há um “Exame de estética” que, à semelhança de vários outros poemas de José Miguel Silva, assume um carácter programático iniludível:

EXAME DE ESTÉTICA

My rock & roll friend.
The Go-Betweens

Eu estava na Lavandeira à espera do César
que me prometera 10 gramas para as 6,30
quando um desgraçado me trouxe a notícia
de que o Artur fora encontrado em casa
com a morte a correr-lhe nas veias.
Oh terríveis 6 horas da tarde, eu tinha
na manhã seguinte um exame de Estética
e a questão era responder para que serve
a arte, se não impede a mudança,
se não faz que estejas aqui ao pé de nós
a ouvir o último dos Go-Betweens.
Não serve para muito, serve apenas
para escudar uma sombra, para escorar
as lágrimas, para que a morte não seja
a penúltima a rir. (Silva 2003: 42)

O poema enuncia a seu modo – poeticamente – aquilo que o poeta não se tem cansado de repetir noutros registos e circunstâncias, nomeadamente em entrevistas: interrogado sobre o que seria um “poeta sem qualidades”, por exemplo, logo se apressaria a declarar “É um poeta que não serve para nada. Que não traz o bom tempo, que não dá esperança aos

doentes, que não contribui para aligeirar o déficit na balança cultural” (Silva 2004). É o Hölderlin de “Pão e vinho” que ecoa: “Para quê poetas em tempo de indigência?”, na formulação de uma dúvida que tem ocupado recentemente muitas páginas de pensadores tão determinantes do nosso tempo como Jacques Rancière ou Jean-Claude Pinson.⁴ O poeta não detém portanto, para José Miguel Silva, qualquer poder ou sequer obrigação de transformar o mundo, e, no entanto, o autor assume a “vocação política” da sua poesia, que define como uma “propensão para interpelar não apenas o íntimo e pessoal, mas também o social” (o que em termos geracionais o aproxima, até mais do que de Manuel de Freitas, de um poeta como Jorge Gomes Miranda) (*apud* Bonifácio 2011). De certa forma, esta assunção vem iluminar o vínculo de Silva com um dos restritos universos poéticos com que explicitamente a sua poesia dialoga, o de Jorge de Sena. Destaco apenas um paratexto e um metatexto que me parecem especialmente representativos desta relação: *Movimentos no Escuro*, a que pertence o poema que deu origem a estas reflexões, tem uma epígrafe de Jorge de Sena retirada do livro *Peregrinatio ad Loca Infecta*; e, no Posfácio que José Miguel Silva escreveu à antologia de poemas de Manuel de Freitas que organizou, *A Última Porta*, Sena é mencionado a propósito do seu prefácio autógrafa ao livro *Exorcismos*, de 1972.

Não é de todo difícil reconstituir o essencial da significação destas duas referências: por um lado, o tom desencantado e aparentemente niilista dos versos “à transparência vejo que não tenho / nada. Que em nada creio, nada espero, / nem desespero de não ter que creia”, retirados de uma sequência de sonetos de *Peregrinatio ad Loca Infecta* (Sena 1989: 39), só pode ser lido à luz de um dos mais importantes textos programáticos do seu autor, o prefácio a este mesmo livro de 1969, onde Sena recupera o célebre *dictum* de Goethe, “Toda a poesia é circunstancial”, para apresentar o seu livro como “uma selecção de comentários do próprio poeta à sua situação no mundo, mais individualmente e mais referencialmente” do que os livros anteriores (*Metamorfoses* e *Arte de Música*) lhe haviam permitido (*idem*: 20-21); por outro lado, a convocação do prefácio a *Exorcismos* traz consigo a crítica de Sena à poesia da época – “coisa delicada e para delicados, em que parece mal e é mau escrever duramente e directamente” (*idem*: 114) –, marcada, segundo ele, pela “abstracção, o inconcreto, a impossibilidade mental de escrever referencialmente, seja em relação a que for” (*idem*: *ibidem*). A presença de Freitas no seio destas considerações não é naturalmente

inocente. E permite-me sobretudo retomar uma reflexão de Rosa Maria Martelo que vem acrescentar mais um plano de leitura a esta afinidade electiva com Sena, e onde julgo encontrar o essencial da atitude/altitude poética de José Miguel Silva: “O sentido a atribuir à palavra *autenticidade*, quando ela é aplicada a este tipo de poesia”, observa Rosa Maria Martelo, “não andará longe do que foi conferido por Jorge de Sena à palavra *fidelidade*, que Manuel de Freitas resume como ‘uma fidelidade que só adquire pleno sentido se abarcar simultaneamente o indivíduo e a condição humana de que faz parte’ (*Actual*, 11 de Fevereiro de 2006). Um misto de ‘responsabilidade e insubmissão’, acrescentará na mesma recensão” (Martelo 2010: 316).

“Sê fiel. Vai.”: esta é a epígrafe do poeta polaco Zbigniew Herbert que nos acolhe a meio de *Ulisses já não Mora aqui*. Membro efectivo da resistência no seu país, Herbert produziu uma obra poética que lhe valeu a qualificação de “poeta da ironia histórica” pelo seu conterrâneo Miłosz. Eis porque a convocação do seu apelo à *fidelidade* por José Miguel Silva faz inevitavelmente ressoar ainda essa esfera seniana da “responsabilidade” e da “insubmissão” apontadas por Freitas: palavra-chave da obra de Sena, *fidelidade* – sobredeterminada pela poética do testemunho – foi sempre, nos termos do autor de *Sinais de Fogo*, sinal de expressão da dignidade humana, “uma fidelidade integral à responsabilidade de estarmos no mundo” (Sena 1979a: 213). A par de *liberdade*. Regressemos a Silva em *Ulisses...*, ainda:

E o pior é que chamamos liberdade
a um tapete rolante que, rolante, já não ouve
a opinião dos nossos pés; que nos leva
para onde e anuímos, alheados,
aos mecânicos desígnios do terror.

Respiramos cadeados, consumimos injustiça
damos duas várias voltas ao risonho torniquete
que nos serve de chapéu. (2002: 19)

Talvez o inesquecível “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” seja a mais apurada manifestação poética que Sena deixou do seu entendimento da fidelidade da

expressão, tal como “Heptarquia do mundo ocidental”, o conjunto de sonetos de onde José Miguel Silva retirou os versos-epígrafe de *Movimentos no Escuro* há pouco mencionados, cumpre uma função dialéctica no âmbito da mesma problemática: “Mas que se trai traindo? Que traís / quando trocáis por nada o nada que é / ser-se fiel ao que passou por nós? / A mim traís? A vós? Aos nomes falsos // em que se oculta o roubo do existir?” (Sena 1989: 41). O factor essencial da *fidelidade* – e da traição – reside nesta dimensão intersubjectiva da relação que ela exige, mas também nesta lúcida e difícil evidência: “a fidelidade a um mundo é traição no outro” (Sena 1979b: 257). Riefenstahl, Resnais...: quem é fiel? Quem trai? E a que ordem pertence cada uma destas fidelidades: à ordem ética, à ordem estética, ou a ambas? Penso de imediato num outro poema de *Movimentos no Escuro*, “Fogo-fátuo – Louis Malle (1963)”:

Se cada um fizesse a sua parte, o mundo seria
um lugar perfeito: a despovoada alegria
dos montes, as ruas esmaltadas de verdura,
os séculos sem rumo nem História.

Utopia menos dúbia não conheço do que esta.
E era tão simples: bastava que cada um
abdicasse um pouco do nó cego
a que chamamos eu, dessa falsa confiança,

uma vida a conta-gotas. Bastava
um tiro certo, um nó corredo, um saco
de plástico a fechar no pescoço. Mas não,
deixemo-nos de sonhos revolucionários:

a paz na Terra só virá por acidente
(vascular-cerebral, ao volante, o que for).
Somos todos egoístas, frívolos, vivos,
incapazes de um gesto despoluidor.

Eu próprio, que devia dar o exemplo,
estou sentado na cozinha a tentar decidir-me

entre pão com manteiga e bolachas de centeio,
enquanto a chaleira, no fogão, assobia para o ar. (Silva 2005: 34)

O registo algo sartriano destes versos traz em si o essencial da questão da *responsabilidade* tal como José Miguel Silva a equaciona, e que o poema dedicado a Resnais tão bem exprime na relação dicotómica que propõe entre o “não saber” dos estetas e dos pequenos e o “saber” de quem perde a fome, dorme pouco e faz as malas. O que pensar então do poeta que confessadamente não perde a fome? E do mesmíssimo poeta que reaparece em “*O ódio* – Mathieu Kassowitz (1995)” para declarar:

Os adolescentes armados da Libéria e da Serra Leoa
não sabem quem lhes pôs um gatilho na vida.
Eu faço uma ideia, mas não digo nada. Prefiro
comprar em DVD *O Bom, o Mau e o Vilão*. (*idem*: 54)

Não se trata já de saber ou não saber, mas de saber e não dizer. Ou antes: de dizer através do não-dizer, o que na verdade constitui a base retórica da ironia, que no discurso poético de José Miguel Silva é a mais pura expressão daquela “insubmissão” de que fala Freitas a propósito de Sena, inserindo-o nessa “tradição biliosa” (cf. Mexia 2004) de alguma poesia portuguesa que Joaquim Manuel Magalhães tão bem soube explorar. E Sena de facto regressa, em versos de fidelidade e peregrinação: “Quanto assim não digas é por mim / que o dizes”; “E sei que sou fiel não perguntando”. Todo o resto do poema dedicado ao filme de Kassowitz é um exemplo emblemático deste processo discursivo, até terminar assim:

O sofrimento dos outros, enfim, é relativo. Não vale a pena,
só por isso, interromper o sol. A mim, pessoalmente,
nada me dói: tenho para livros, discos, preservativos,
e a vida que levo convém-me lindamente. Aprecio sobretudo,

e cada vez mais, as quietas florações da vida interior,
a doméstica lida. Mas não vou dizer que não sei onde fica
a Chechénia ou o Bairro do Cerco. Nisto sou como tu,
leitor: custa-me ver, de manhã, o meu sorriso ao espelho.

Não vou dizer que não sei: nisto sou como tu, leitor. O saber, o dizer, a comunicação, a comunicabilidade: numa palavra, a autenticidade. A constatação é exactamente a mesma que a de Geneviève Serreau ao recordar, no seu livro sobre Brecht, uma fotografia onde se via uma cena de execução, para notar que o terrível da imagem não era um terrível em si, mas que o horror vem do facto de *nós a olharmos* do seio da nossa liberdade (cf. Barthes 1957: 105). Não será este também o horror perante *Noite e Nevoeiro*? Isto é, o grande horror segundo Silva não estará nesta responsabilidade irónica de quem sobrevive mas não pode ser testemunha justamente porque sobreviveu? Na complexa relação entre a indignação e a dignidade que esta consciência sensível inevitavelmente desenvolve? Não será então melhor optar em definitivo pelo silêncio, “como se a palavra / praticasse anestesia” (2002)? Do outro lado do espelho, a resposta estaria sem dúvida no trajecto entre a obra e o destino de Primo Levi. Deste lado que é também o nosso, José Miguel Silva persegue uma outra via quando anuncia, ainda em *Movimentos no Escuro*:

Só o mal pode vencer o mal, pois o bem não tem
poder; tem apenas compaixão, fadiga e compaixão. (2005: 63)

Se tivéssemos de escolher uma única palavra que sintetizasse a ética interna da poesia e da poética de Silva, ela seria sem dúvida esta: *compaixão*. Não a compaixão cristã e católica a que o poeta ironicamente alude no seu penúltimo livro, *Erros Individuais* (2010), essa que se reduz “ao gosto complacente duma liberdade baratucha / – toda feita de moções, duplicidades, emoções / e florações de lavadinha consciência” (22). Mas a *compaixão* no seu significado mais literal e etimológico de *co-pathia*, a partilha daquela “peste emocional” que aparece já no meio da *Desordem* e que Schiller tão bem problematizou na sua teoria estética. Em última instância, é graças a esta comunicação situada no plano emotivo que, como concluiu Rosa Maria Martelo, “ao desenvolver novas formas de cumplicidade discursiva com o leitor, e com o mundo do leitor, a poesia continua, assim, a assumir a mesma capacidade de resistência enquanto forma que Adorno observa na arte da Modernidade” (Martelo 2003: 51).

Bibliografia e Filmografia

Barthes, Roland (1957), “Photos-choc”, in *Mythologies*, Paris, Seuil.

Blanchot, Maurice (1980), *L'Écriture du Désastre*, Paris, Gallimard.

Bonifácio, João (2011), “José Miguel Silva: realista não, político sim”, *Público | Ípsilon*, Lisboa, 9 de Fevereiro, < <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=277204>>.

Compagnon, Antoine (2010), *Para que Serve a Literatura?*, Porto, Deriva.

Daney, Serge (1986), “Resnais et l'écriture du désastre”, *Ciné Journal*, Paris, Cahiers du Cinéma, 163-5.

Dante (1997), *A Divina Comédia*, trad. Vasco Graça Moura, Venda Nova, Bertrand.

Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma II: L'Image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris, Les Editions de Minuit.

Eiras, Pedro (2012), “Com os punhos fechados – o Cinema em José Miguel Silva”, in Pedro Serra (ed.), *Aula de los Medios: Poesía, Cine y Fotografía en el Seminario Permanente Arcadia Babelica*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

Freitas, Manuel de (2002), “O tempo dos puetas”, pref. a *Poetas sem Qualidades*, Lisboa, Averno.

Godard, Jean-Luc (2007), *Histoire(s) du Cinéma*, DVD, França, Gaumont.

Guerreiro, António (2011), “Poesia, apesar de tudo”, *Expresso / Atual*, Lisboa, 1 de Outubro.

Levi, Primo (2002), *Se Isto É um Homem*, Porto, Público.

Lévinas, Emmanuel (1995), “Le philosophe et la mort”, in *Altérité et Transcendance*, Paris, Fata Morgana.

Lindeperg, Sylvie (2007), *Nuit et Brouillard: Un Film dans l'Histoire*, Paris, Odile Jacob.

Martelo, Rosa Maria (2003), “Reencontrar o leitor”, *Relâmpago*, 12, Lisboa.

-- (2010), “Manuel de Freitas: alegoria e autenticidade”, in *A Forma Informe: Leituras de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Mexia, Pedro (2004), “Poetas sem qualidades”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 17 de Dezembro.

Niney, François (2009), *Le Documentaire et ses Faux-Semblants*, Paris, Klincksieck.

Sena, Jorge de (1979a), “Porque, acima de tudo... (duas entrevistas, à guisa de epílogo)”, in *O Reino da Estupidez I*, Lisboa, Moraes.

-- (1979b), *Sinais de Fogo (Monte Cativo-I)*, Lisboa, Edições 70.

-- (1989), *Peregrinatio ad Loca Infecta* [1969] e *Exorcismos* [1972], in *Poesia-III*, Lisboa, Edições 70.

Silva, José Miguel (2002), *Ulisses já não Mora aqui*, Lisboa, & etc.

-- (2003), *Vista para um Pátio* seguido de *Desordem*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2004), Resposta a questionário, *O Primeiro de Janeiro | Das Artes das Letras*, entrev. por Filipa Leal, Porto, 2 de Agosto, <<http://eumeswill.wordpress.com/2011/06/18/pub/>>.

-- (2005), *Movimentos no Escuro*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2010), Posfácio a Manuel de Freitas, *A Última Porta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Steiner, George (1992), *No Castelo do Barba Azul: Algumas Notas para a Redefinição da Cultura* [1971], Lisboa, Relógio d'Água.

Wollen, Peter (1984), *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.

Zelizer, Barbie (1998), *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press.

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto — onde se doutorou em 2006 com a dissertação *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti* —, membro da Direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e investigadora da rede internacional LyraCompoetics. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e (com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010). Tem publicado ensaios no campo da Estética Comparada — privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema —, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores como Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, C. Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, J. Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, José Régio, José Gomes Ferreira, Eugénio de Andrade, Vergílio Ferreira, Nuno Guimarães, Ruy Belo, Fiana Hasse Pais Brandão, Armando Silva Carvalho, Manuel António Pina, Daniel Faria, Vasco Gato, valter hugo mãe e José Miguel Silva.

NOTAS

¹ Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto «PEst-OE/ELT/UI0500/2011».

² Recorde-se que o poeta francês é autor de um livro precisamente intitulado *Poèmes de la Nuit et du Brouillard*, dado à estampa em 1945.

³ Cf. Antoine Compagnon 2010: 40: “Mas haverá mais bela homenagem à literatura do que a de Primo Levi, em *Se isto é um homem?*, recitando o canto de Ulisses e narrando *A divina comédia* ao seu companheiro de Auschwitz?”.

⁴ N.B. António Guerreiro 2011:

“no nosso tempo, o verso de Hölderlin, embora constantemente evocado, ganhou outras ressonâncias: o que escutamos nele já não é a perda de um mundo desencantado, de onde os deuses se retiraram, mas algo muito mais pragmático: a condição desfavorecida e minoritária da poesia relativamente ao romance e a todas as formas literárias narrativas; a falta de leitores de poesia; a suspeita de que é uma arte anacrónica, num mundo dominado por uma racionalidade económica e por uma cultura do entretenimento a que ela não se adequa, de tal modo que soa a pedantismo dizer ‘eu sou poeta’”.