

VIAGENS DA SAUDADE



Coordenação:
Maria Celeste Natário
Paulo Borges
Luís Lóia

Organização:
Cláudia Sousa
Nuno Ribeiro
Rodrigo Araujo

Viagens da Saudade

Coordenação

Maria Celeste Natário

Paulo Borges

Luís Lóia

Organização

Cláudia Sousa

Nuno Ribeiro

Rodrigo Araújo

Porto

2019

FICHA TÉCNICA

Título: **Viagens da Saudade**

Coordenação: Maria Celeste Natário
Paulo Borges
Luís Lóia

Organização: Cláudia Sousa
Nuno Ribeiro
Rodrigo Araújo

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Ano de edição: 2019

ISBN: 978-989-8969-26-2

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8969-26-2/viag>

URL: <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1671&sum=sim>

ÍNDICE

PREFÁCIO:	6
The Bird of Paradise Longs for Its Home	9
Anne Twitty	
«El duelo, ese ángel nocturno»: Melancolía de la ausencia, de J.-J. Surin a D. Lynch	16
Antoni Gonzalo Carbó	
Soledade e Soidade no <i>Amadis de Gaula</i>	54
António Cândido Franco	
Diálogo Teixeira de Pascoaes – Karl Jaspers.....	74
Carlos Alberto M. Gomes Mota	
Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes & Novalis: Romantismo, Infinito e Saudade	81
Cláudia Franco Souza	
La Saudade Abrasada: Una Mirada al Saudosismo de Teixeira de Pascoaes desde el Amor y la Nostalgia en Emilio Prados	90
David Fernández Navas	
Does AI Trigger Humanism in Humans?	108
F. Luig	
As Saudades de Clarimundo: O Lugar Maravilhoso na Narrativa Cavaleiresca de João de Barros	118
Flávio Antônio Fernandes Reis	
Intuición, Poesía y Filosofía. La Saudade en Novalis y en Rumî	125
Francisco Martínez Albarracín	
Sempre, Novamente, Outra Vez... A Saudade! Variações (Est)éticas em Torno de <i>O Bailado</i>	146
Hugo Monteiro	
Itinerários da Saudade: uma aproximação com Samuel Beckett	157
Irândina Afonso	
Saudades do Humano na Era Enigmática	162
Jorge Croce Rivera	
Entremos más adentro de la espesura (...).....	184
Julia Alonso Diéguez	

Para uma cartografia afectiva da paisagem.....	211
Lirandina Gomes	
A Saudade, a negra sombra e o fantasma da liberdade	220
Luís G. Soto	
O <i>des-envolver</i> como condição saudosa para a indiferenciação	239
Luís Lóia	
A conceção da Saudade em Ramón Piñeiro.....	246
Manuel Cândido Pimentel	
Teixeira de Pascoaes: uma viagem de transmutação	257
Maria Celeste Natário	
Maria Zambrano: <i>Poietización de la sombra</i> : Saudade, Herida de luz con sonidos negros	263
María del Carmen Piñas Saura	
Os sons da saudade: a partir de uma leitura d' <i>Os Poetas Lusíadas</i>	281
Maria Luísa Malato	
A Saudade contemplada desde a filosofia de Gilles Deleuze	294
Miguel Ángel Martínez Quintanar	
Fernando Pessoa e a poética do saudosismo	308
Nuno Ribeiro	
Saudades dinamarquesas.....	317
Oscar Parcero Oubiña	
A melancholic exile: Emil Cioran and the feeling of nostalgia	327
Paolo Vanini	
“Ai eu, coitada! – como vivo/ en gran cuidado – por meu amigo/ que ei alongado!” . Coita amorosa, descentramento e saudade nos cancioneiros	341
Paulo Borges	
Entre ser, sentido e saudade	360
Renato Epifânio	
A saudade: unha viaxe a través da lírica galaico-portuguesa.....	368
Rocio Carolo Tosar	
Silêncio e saudade em Teixeira de Pascoaes	378
Rodrigo Michell dos Santos Araujo	
A reflexão metafísica sobre o fundamento divino da saudade.....	388
Samuel Dimas	

A saudade, figura onde o mistério esfriou em medalha: silêncio e solidão em <i>Para a Luz</i> , de Teixeira de Pascoaes	405
Sofia A. Carvalho	
Viagens da saudade: De Portugal ao Brasil através da pintura.....	415
Teresa Lousa / José Mikosz	
O feminino e a saudade.....	428
Vânia Duarte	
Andalucía liberada, al-Andalus transfigurada: el teatro de Blas Infante	435
Verónica García Moreno	

Prefácio

O Início de uma Viagem

Com um tema inspirado em Teixeira de Pascoaes, que desde logo indica que a saudade nele não se esgota na sua nacionalização saudosista, o objectivo expresso desta iniciativa foi repensar o sentimento e a ideia da saudade em novos horizontes, para além dos autores e temas da cultura galaico-portuguesa e lusófona, e em novas perspectivas, inter e trans-disciplinares. O objectivo foi começar a mostrar a dimensão universal, inter e trans-cultural da experiência da saudade e assim a sua plena actualidade como contributo para uma hermenêutica aprofundada da natureza e da condição do humano, também nos desafios e dilemas da contemporaneidade.

Com efeito, o tema e sentimento da saudade têm sido tradicionalmente considerados característicos da cultura galaico-portuguesa e lusófona, popular e erudita, desde os cancioneiros medievais até à actualidade. Surgindo implícito e ainda inominado nas cantigas de amor e amigo, seria posteriormente nelas nomeado e permaneceria marcante, enquanto expressão do amor ferido pela ausência, “nas melhores obras da literatura portuguesa” (Carolina Michaëlis de Vasconcelos). Progressivamente assumido como objecto de reflexão, converte-se num tema recorrente de algumas vertentes do pensamento filosófico desenvolvido em Portugal e na Galiza, desde o séc. XV até ao presente. Desde a paradigmática polémica entre Teixeira de Pascoaes e António Sérgio, permanece aberto o debate entre os defensores da singularidade cultural da saudade e os da sua universalidade. Se António Sérgio estabeleceu um elenco de sentimentos que seriam equivalentes noutros povos, línguas e culturas, e se a lista foi aumentada por outros autores, é fundamental todavia notar que o próprio Teixeira de Pascoaes, geralmente considerado como o defensor unilateral da singularidade nacional e cultural da saudade, não deixa de reconhecer e advertir – precisamente na conclusão da sua última e mais sistemática obra de interpretação da presença da saudade na tradição lusíada - que o sentimento saudoso, além de ter uma génese antiga e não nacional, surge noutras culturas, paralelamente à sua presença no povo e nos autores portugueses:

“Acabamos de estudar as formas que a Saudade adquiriu desde Virgílio a frei Agostinho da Cruz; desde o seu nascimento em Roma até à sua divinização na Arrábida.

Seria curioso observar também as suas viagens lá por fora, pela França de Rousseau, Victor Hugo e Renan; pela Inglaterra de Shelley, Keats, Wordsworth, etc.; pela Alemanha de Novalis e dos Filósofos panteístas...

A Saudade de Camões errou no mundo como o D. Quixote de Cervantes. Compare-se o lirismo camoniano e o de Frei Agostinho da Cruz com a tristeza cósmica dos grandes poetas ingleses, com o misticismo profundo de Novalis, com o panteísmo sombrio de Hugo e o celtismo sentimental de Renan...” (*Os Poetas Lusíadas*).

O presente livro visa precisamente iniciar a ampla e longa tarefa de começar a desenhar os múltiplos e sinuosos roteiros e mapas destas “viagens” da saudade ou das suas relações com tonalidades afectivas afins. Constata-se na verdade existir - desde há um século e a respeito de um tema tão presente na cultura galaico-portuguesa e lusófona – uma questão em aberto que não tem sido objecto de estudo metódico e sistemático. Trata-se assim de abrir o horizonte da investigação e da reflexão para além do domínio insular em que tende a ser restrita, convocando-se investigadores de vários países que nesta e noutras iniciativas ajudem a compreender a experiência saudosa à luz da sua natural relação com experiências como as do *eros* e da *anamnese* gregos, do *desiderium* latino, da memória e desejo de Deus nas religiões abraâmicas, da nostalgia e da melancolia, da *soledad* castelhana, da *anyoransa* catalã, do *longing* inglês, da *Sehnsucht* alemã e da *dor* romena, entre outras, a par das suas múltiplas afinidades extra-europeias. Cabe também abrir o pensamento da saudade para além da esfera antropocêntrica e ocidental, considerando a possibilidade de se encontrar nos viventes e no mundo não-humanos indicadores de uma subjectividade ou dinamismo saudosos.

Iniciando a cartografia das Viagens da Saudade, este volume é ele mesmo um primeiro passo numa viagem da qual estamos convictos que resultará uma compreensão mais rica e profunda da fecundidade e complexidade semântica e vivencial da própria saudade, enquanto experiência humana universal, mas também tal como se manifesta e singulariza na cultura galaico-portuguesa e lusófona.

Paulo Borges

Celeste Natário

Anne Twitty*

The Bird of Paradise Longs for Its Home

Abstract: This paper offers a wide-ranging perspective on a widespread phenomenon: the underlying perception expressed in the Portuguese word *saudade* and its closest English equivalents, «longing» and «nostalgia». It traces this sentiment as it has historically appeared, frequently in Sufi sources, and in 20th-century examples from music and film. Poetry in particular, and the arts in general, have been a natural repository for the conger of emotional insights suggested by this term. The paper is intended to suggest further contemplation that may inspire more detailed research into the connection between spontaneous and largely untutored intuition and the numerous spiritual traditions in which these insights have been more fully developed. Ultimately, a contrast emerges between individuals embedded within a living tradition and those who are relatively isolated within a culture that refuses to recognize the true scope of human existence.

Key Words: Intuition, Lament, Origin, Loss, Return.

O Pássaro do Paraíso tem Saudades da sua Casa

Resumo: Este artigo oferece uma perspectiva abrangente sobre um fenómeno generalizado: a percepção subjacente expressa na palavra portuguesa *saudade* e seus equivalentes ingleses mais próximos, «longing» e «nostalgia». Ele traça esse sentimento como historicamente apareceu, frequentemente em fontes sufistas, e em exemplos do século XX da música e do cinema. A poesia em particular, e as artes em geral, têm sido um repositório natural para a mistura de intuições emocionais sugeridas por esse termo. O artigo pretende sugerir uma maior contemplação que possa inspirar uma pesquisa mais detalhada sobre a conexão entre a intuição espontânea e em grande parte ignorada e as numerosas tradições espirituais nas quais essas percepções foram mais plenamente desenvolvidas. Em última análise, emerge um contraste entre indivíduos inseridos em uma tradição viva e aqueles que estão relativamente isolados dentro de uma cultura que se recusa a reconhecer o verdadeiro alcance da existência humana

Palavras-chave: Intuição, Lamento, Origem, Perda, Retorno.

* Anne Twitty is a writer, translator, and interpreter who has dedicated herself to the study and diffusion of the myth and spiritual traditions in many forms. She received the PEN Prize for Poetry in Translation in 2002, and a NEA translation grant in 2006. For some years she was the Epicycle Editor of *Parabola*, which published her retellings of wisdom stories and her original writings.

At the sound of the word «*saudade*», something within us awakes. Perhaps its first appearance reminds of something in the past: a relationship, an experience, a particular place or a particular moment. If we stay with this feeling or if we allow ourselves to pass into a contemplative state, a larger perspective opens up. A further question confronts us: where does this feeling originate? In distant memories? And if so, where do they come from and how should we look for them?

Anyone who explores a personal history will discover a multitude of memories, perhaps sufficient to weigh down the heart. Yet it may be that this crowd of memories are like the trees that, rather than revealing the forest, impede the view. It is for that reason that I propose that we look beyond to search for the origins, not of the word, but of the intuition that gave birth to it. And that may imply a search for our own original state.

Ibn 'Arabi has said that it is the duty of every human being to search for his or her point of origin, adding this warning: «Do not think that you will find it in Baghdad or in Cairo». We could ourselves add: Nor in Lisbon, London, or New York. Ibn 'Arabi invites us to look further.

There are, of course, people who feel perfectly adapted to this earth and remain immune to the nostalgia for another condition. Yet now, as in the past, we find evidence of those in whom the sensation of having come to this world from some other existence, bearing a memory that transcends the terrestrial, persists. In a ghazal that has been attributed to Rumi, the question is expressed in these words: «Who am I? Where am I supposed to be going?». In effect, this signals the beginning of the search that Ibn 'Arabi has urged us to undertake. This search for a fundamental orientation has led to a search for a geographical location, on this planet or some other, as well as to attempts, rooted in the Bible or the Qur'an, to recover the

paradisiacal state of the garden of Eden. More subtle Sufi interpretations have offered us a description of different states of being. We are now just as likely to speak of another dimension.

For the moment, I propose to contemplate this longing, a nostalgia beyond nostalgia, within a series of examples that illustrate some of the varying ways in which the sentiment has been experienced and understood at certain times and in certain places. Most of these examples come to us from the world of Islam, and in particular, from within Sufism, where the basic intuition of belonging to another world found its fullest expression. Hence, the well-known Sufi saying, the instruction: Be in this world but not of it.

However, I would like to begin with a contemporary example that came as an intuition to someone unversed in Sufi tradition. It suggests that some partial intuitions can arrive from an ever-present elsewhere, even without the presence of a full-fledged tradition or a sustaining community of belief.

This spontaneous intuition was expressed in the lyrics to a song by Nina Simone. In an interview a few years before her death, the great jazz singer spoke of how the lyrics of one of her songs had come to her. At the time she was living in a high-rise in Switzerland. Looking down from her window at an orderly queue of students in uniform, she asked herself, «What on earth am I doing here?» In that moment, she says, the word «fodder» suddenly occurred to her, and with it the phrase «fodder in my wings». «Fodder» - she wasn't even sure what the word meant and had to look it up. The dictionary told her that the word refers principally to hay fed to ruminants, and that hay often falls to the ground and mixes with their dung. Speaking to her interviewer, Ms. Simone, elderly by then and emotionally and mentally much afflicted, reflected on her experience:

The words to the song are that of a small bird who fell here to this planet. And she only fell because one of her wings was crippled. She fell in the country, in this fodder... she was crippled. She couldn't fly, but she had a third eye and could see all people everywhere. She would try to get out of the fodder, flying from country to country when she had the strength.¹

The lyrics that came to her begin:

A bird fell to earth, reincarnated from her birth
She had fodder in her wings...²

That was the intuition of Nina Simone, toward the end of the 20th century. As evidence of the illusory nature of temporal boundaries, we may consider the words of the Iranian Sufi Mulla Sadra, who spanned the 16th and early 17th century. When speaking of the knowledge of Unity, he lamented that the people of his epoch were aware only of the exterior aspect of the world, while ignoring the divine knowledge. Directing himself to the ignorant, he wrote: «If you are content with this life, you are like a cow or a donkey with its fodder».

¹ SCHNABEL, Tom, *Stolen Moments*, Acrobat Press, Los Angeles 1988, pp. 160-161.

² The resulting song «Fodder in her Wings» can be found on YouTube in several versions sung by Ms. Simone.

Mulla Sadra says that those beings who look on life with the eyes of a cow or a donkey are content to be imprisoned between the earth and the sky, convinced that there is nothing beyond. «They know the outer aspects of the life of this world, but of the next they are heedless» [Qur'an 30.7]. They have no interest in perceiving the signs of God³.

Then, as now, the impulse to fly, to leave behind the material world, does not arise in everyone, or if it arises, it is often mistaken or unrecognized. It points to something beyond the visible, tangible world. Nina Simone's lament, across the centuries, is an echo of an old Sufi plaint, which occurs in so many forms. One of them: «Alas, that the bird of my soul is unable to fly, on account of one grain of wheat». Again, we find the image of fodder, this time in connection with wheat, widely identified in Islamic legend as the «forbidden fruit» of the Garden of Eden. In notable contrast to Christian traditions, which prefer the apple with its shiny, red, seductive attributes, in Islamic traditions, it is wheat that predominates, wheat, that while it nourishes and sustains the bodily life of both humans and animals, ultimately becomes an obstacle. It sustains the material body and its life on earth, while adding the quality of weight, which makes it more difficult to escape the pull of gravity.

None of the above is meant to suggest that Nina Simone was aware of Sufism or its traditions. Quite the opposite. The inner promptings that accompany *saudade* cannot be limited to a particular tradition or location. However sadly and imperfectly, they come to those who are sensitive in some way to a dimension beyond this world.

Where the support of tradition and of a community of believers is present, the effect of the experience is quite different. In the presence of a sustaining tradition and surrounded by those who share it, the experience enters a receptive world and is accepted as one of a series of shared understandings. A simple yet profound illustration comes to us from the Maghreb, from a traditional source that can be classified under the rubric of King Solomon folktales, though, unusually, it is told in Moroccan Arabic and proceeds from the Islamic rather than Hebrew tradition. Here, it can serve as an illustration of the flowering of this *saudade* within a context in which it is recognized and valued.

The story goes like this: Once King Solomon, who knew the language of all living creatures, particularly the birds, was sitting on his throne. He was considering the paths of knowledge, finding

³ Cf. ERNST, Carl W., «Sufism and Philosophy in Mulla Sadra», *It's Not Just Academic*, SAGE Publications – Yoda Press, New Delhi 2018, p. 231.

all of them useless unless they led to the «origins of the world and to its end». This metaphysic once established, the King, (instructed, of course, in the story of Paradise, the creation of Adam, and the expulsion by the Angel Ridhwan), fell to contemplating an enormous tree within his garden, each of its branches spreading endlessly into a thousand smaller ones. From one of these branches emerged a great eagle.

The eagle flies into the palace, and the King engages it in conversation. The eagle tells him that it retains a memory of the Garden of Eden and that, due to its great age, it has passed a hundred years on each branch of the incomprehensibly enormous tree. King Solomon comes to an understanding. Now, we might say that in that moment, King Solomon perceives that the tree is a metaphor for Time, although that would be to introduce our own sophistication into the story. Let us simply proceed with the plot as it is told, remembering that King Solomon, along with those who told and transmitted this story, believed in the existence of a lost Garden, located somewhere on Earth.

There is no ambiguity here, no doubting, no felt need to search for possible interpretations. The king simply instructs the eagle to fly forth and go on flying until it finds the site of the lost Paradise. And at last it does. It locates the ruins and lets fall a pebble to mark the site. After that, it must return to the palace, where it is venerated and cosseted with the softest bed, the finest food. Yet it remains, head drooping, inconsolable, «plunged in sorrow». Its lament, which could serve as a pure expression of *saudade*:

Outana, ouatani!
Oua la ouasiat al koursi
Oua la raqdi fil quotni

O my country! O my country!
Away with grand thrones
And beds of soft cotton!⁴

What we are discussing is more than an emotional state, it is an irresistible longing, proof against all distraction and temptation. Both the king and the eagle, in this tale, and within the way of a belief so absolute that it does not need to defend or justify itself, know what is being sought, even though the geographical coordinates (again, in our vocabulary, which implies our way of

⁴ TWITTY, Anne, «“O My Country”, A Maghreb folktale, Retold by Anne Twitty», *Parabola*, Volume 10, No. 2, «Exile», (1985).

understanding) have been lost. Our consciousness may add multiple layers of interpretation to that narrative, along with a tendency to resort to the symbolic in order to reduce it to the psychological. Still, the folktale reminds us, just as Ibn ‘Arabi exhorts us: Search for the origin.

The next example I will offer here is from Jalal al-Din Rumi. (One might say «from the pen of Rumi», but for the fact that Rumi did not himself write down any of the *ghazals* attributed to him.) This *ghazal* comes from the respected manuscript of Foruzanfar [D1390]. I propose to discuss it in this context, not as a characteristic poem of this particular poet – I have my doubts about that, which I will reserve for some other occasion – but as a superbly eloquent expression of the longing for a dimension from which the speaker/singer has been temporarily exiled.

Again, what is described is a known dimension, though a supra-terrestrial one, described in Sufi terms as «the home of the Beloved». It is also a dimension beyond the span of a human lifetime: «Thousands of years passed before I began to speak». The one who speaks has been in that true home, knows from whence he proceeded, why he came to earth, and that he will someday return. In fact, there is a pattern of movement here, a double returning. It appears that before regaining his true home, he had been a divine bird, had been lured to earth like a bird fallen into a snare, and having once escaped he now returns, not to remain, but in attempt to alert those similarly imprisoned:

I came here to warn you.
I’ve returned, I’ve returned. I’ve come from the home of the Beloved,
Look, at me, look at me. I am here out of compassion for you...

I was a divine bird, I became an earthly one.
I didn’t see the trap and was suddenly caught in it.

And then a plea:

«Set me free, set me free.»⁵

A heart-broken lament, one infinitely more eloquent than most of our contemporary versions. Yet once more, by way of contrast and similitude, we can find resonance in the 20th century. For that, we may look to a film from 1976: «The Man Who Fell to Earth». The protagonist comes to Earth in disguise, on a mission from another planet. For a while he wanders, bewildered and disoriented,

⁵ From an unpublished translation by Iraj Anvar and Anne Twitty.

until his grasp of advanced technology brings him wealth, power, and their accompanying vices. (Taking into account the historical differences, his might be the story of the Islamic angels Harut and Marut, sent on a mission to earth, who are similarly seduced by earthly ways.) Distracted and sunk in a depressive state, still, our alien traveler retains a longing to return. A government agent intervenes, forcing him to undergo a surgical operation to affix the contact lenses that were part of his disguise to the surface of his own lenses. Now his eyes and thus his seeing --outwardly and metaphorically-- are permanently human, his return impossible. Rather than a story of divine transformation, it becomes, as the title of the film and the novel that preceded it suggest, yet another story of a Fall.

Perhaps the underlying meaning of *saudade* is the perception of loss and the longing to recapture what has been lost. Depending on our own intuitions and level of understanding, as well as on the interpretations our culture offers us, that perception may lead in many directions. Within traditions that offer a prescription, or at least a possibility, of return, the memory of another state may lead to hope and aspiration. If the ways seem to have been barred or the pathways forgotten, to despair. It may be that much of our contemporary sensibility is defined by the sense of an irretrievable loss. When we return to the extraordinary *ghazal* cited above, however, what strikes and uplifts us is the tone of an achieved ecstasy. These are not the accents of the imprisoned bird, nor of one that has had only a vague intuition or a mere glimpse of a lost and ruined Paradise. Nor, indeed, of a soul in despair. In this *ghazal* we hear the full-throated voice of ecstatic certainty. The Home of the Beloved exists, it is still there, beyond time and geography. The Return is still possible.

Bibliographical references

ERNST, Carl W. (2018), «Sufism and Philosophy in Mulla Sadra», *It's Not Just Academic*, SAGE New Delhi: Publications – Yoda Press.

SCHNABEL, Tom (1988), *Stolen Moments*, Los Angeles: Acrobat Press.

TWITTY, Anne (1985), «“O My Country”, A Maghreb folktale, Retold by Anne Twitty», *Parabola*, Volume 10, No. 2, «Exile».

«El duelo, ese ángel nocturno»: melancolía de la ausencia, de J.-J. Surin a D. Lynch

Resumo: O corpo (místico) como um buraco sem fundo. Tão radical é a aniquilação ascética, que poderia ser confundida com a aniquilação melancólica. O conhecimento místico é um conhecimento de luto, por sua própria vocação de ruína. Pierre Férida apontou que a *psyché* aparece diante da visão do melancólico, não como a alma ou o sopro vital, mas como um corpo vazio que ocupa o lugar da ausência. Indo «atirar-se» ao outro é lamentar o próprio lugar, consentir com esta perda: do místico ciclotímico Jean-Joseph Surin, e seu corpo suicida precipitou-se através da janela («Saint Ignace même à Manrèse était sur le point de se précipiter»), aos corpos-de-perdição das prostitutas de Hollywood Blvd (LA), de movimento circular errático e brilho de olhos em êxtase, da cena cinematográfica final de *More Things That Happened* (2007) de David Lynch. Analisamos os estados de nostalgia e melancolia no contexto do século XX através da bela expressão de Michel de Certeau: «teologia fantasma». O ausente que não está no céu nem na terra vive na região de uma terceira estranheza (nem uma nem outra). Sua «morte» o colocou neste entre-dois. Como uma aproximação, esta é a região que nossos autores místicos nos apontam hoje. De fato, esses autores do passado introduzem em nosso presente a linguagem de uma «nostalgia» ligada àquela outra terra. Eles criam e protegem um lugar semelhante à saudade, um anseio pela pátria. O «desaparecido» habita a casa espectralmente. Nesse sentido, a mística será para Michel de Certeau a narração de uma perda e –com o acréscimo de uma «direção» lacaniana– enunciação de um *desiderium*, a nostalgia do ausente como desejo de seu retorno. Misticismo, essa nostalgia. **Palavras-chave:** melancolia, ausência, Jean-Joseph Surin, Jacques Rivette, David Lynch

«The mourning, that nocturnal angel»: melancholy of absence, from J.-J. Surin to D. Lynch

Abstract: The body (mystic) as a bottomless hole. So radical is the ascetic annihilation, which could be confused with the melancholic annihilation. Mystical knowledge is a knowledge of mourning, for its own vocation of ruin. Pierre Férida has pointed out that *psyché* appears before the vision of the melancholic, not as the soul or vital breath, but as an empty body that occupies the place of absence. Going to «throw oneself» to the other is to mourn the place itself, to consent to this loss: of the cyclothymic mystic Jean-Joseph Surin, and his suicidal body precipitated through the window («Saint Ignace même à Manrèse était sur le point de se précipiter»), to the bodies-of-perdition of the prostitutes of Hollywood Blvd (LA), of erratic circular motion and ecstatic eye-shine, of the final cinematographic scene of *More Things That Happened* (2007) by David Lynch. We analyse the states of nostalgia and melancholy in the context of the twentieth century through the beautiful expression of Michel de Certeau: «theology of the ghost». The absent one who is neither in heaven nor on earth, lives in the region of a third strangeness (neither one

* Universitat de Barcelona. E-mail: antonigonzalo@ub.edu

nor the other). His «death» has placed him in this entre-two. As an approximation, this is the region that our mystical authors point out to us today. In fact, these authors of the past introduce into our present the language of a «nostalgia» linked to that other land. They create and protect a place like the *saudade*, a longing for the homeland. The «missing» inhabits the house spectrally. In this sense, the mystique will be for Michel de Certeau narration of a loss and –with the addition of a Lacanian «direction»– enunciation of a *desiderium*, the nostalgia of the absent as desire for his return. Mysticism, that nostalgia.

Keywords: melancholy, absence, Jean-Joseph Surin, Jacques Rivette, David Lynch

«Llegó la hora en que él vio las sombras en un sol de púrpura»
Georg Trakl, «A un muerto prematuro», *Sebastián en sueños*.

«Qué suavemente cierra un rayo de luna
las heridas purpúreas de la melancolía.»
Georg Trakl, «Occidente», cuarta versión, *Sebastián en sueños*.

«Así luchan los místicos con el duelo, ese ángel nocturno.»
Michel de Certeau, *La fábula mística* (siglos XVI-XVII).

«Es sencillo: cuando despierto aterrorizado, viendo grandes sombras incomprensibles irguiéndose en el medio del cuarto, cuando la pequeña luz se hace en la yema de los dedos, y toda la inmensa melancolía del mundo parece subir de la sangre con su voz obscura... Comienzo a hacer mi estilo.»
Herberto Hélder, *Os passos em volta* [Los pasos en torno].

«Espero que el amor arrobe mi melancolía.
Y que las flores sazonadas revienten y se pudran
dulcemente en el aire.
Y que la suavidad y la locura se detengan en mí»
Herberto Hélder, *Ou o Poema Contínuo* [O el poema continuo].

1. Cine y melancolía

En «Duelo y melancolía» (1915), Freud ya había comparado la antigua acepción del término melancolía (humor negro⁶) con una forma de destino subjetivo ligado a la pérdida. Freud hizo

⁶ Sobre el tema de la melancolía hay una numerosa bibliografía. Destacamos de la misma los siguientes textos: ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, Acantilado, Barcelona 2007; BARTRA, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Pre-Textos, Valencia 2004; BIEŃCZYK, Marek, *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, Acantilado, Barcelona 2014; BOLAÑOS, María, *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Valladolid 1996; BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1947; CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie, génie et folie en Occident: en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005*, Gallimard, Réunion des musées nationaux, París 2005; FÖLDÉNYI, László F., *Melancolía*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 1996; FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía», in: *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires 1992, pp. 236-255; HERSANT, Yves (ed.), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, R. Laffont, París 2005; KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza, Madrid 1991; KRISTEVA, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila, Caracas 1991; LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, París 1984; LAMBOTTE, Marie-Claude, *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Anthropos, París 1993; LAMBOTTE, Marie-Claude, *La mélancolie. Études cliniques*, Económica, París 2007; STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, [s.l.] 1989; STAROBINSKI, Jean, *La tinta de la melancolía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2016; WITTKOWER, Rudolf, WITTKOWER,

sistemática su comparación de este estado como el resultado de un luto por cumplir, haciendo de la melancolía la patología del luto, el yo identificándose con el objeto perdido al grado de perderse él mismo en una infinita desesperación. Ahora bien, esta relación con la pérdida, con el cuerpo ausente, con el luto imposible del objeto perdido se expresa en todas las formas de la mística. Cuando esta propensión no tiene como contrapunto un amarre institucional fuerte, toma a su vez un giro exacerbado, en los límites de la locura, al borde del abismo, de un precipicio por encima del cual se yergue el místico, siempre al límite del salto psíquico y físico postrero.

El sentimiento de desposesión, el aferramiento a lo incompleto y lo efímero, la heroica escisión, proceden de ese fondo oscuro de la nostalgia de lo inalcanzable, del duelo por la pérdida de lo que no se ha poseído nunca. Porque, no se olvide lo esencial, para las regias ambiciones del melancólico la eternidad no es bastante duradera, el universo entero no es suficientemente inmenso.

Freud lo explicaba desde otro ángulo cuando afirmaba que el primer síntoma de la patología melancólica es la nula capacidad del paciente para experimentar con normalidad el sentimiento de duelo por la pérdida o la muerte del objeto querido. Contrariamente, en un ejercicio de regresión narcisista y de rebelión contra el fatal accidente, se concentra con una dedicación malsana en el objeto aislado y elabora una complaciente identificación de su *yo* con el objeto de su pérdida: una pérdida que, a diferencia del luto normal, no es real, sino desconocida, anticipada o imaginaria. De manera que, en última instancia, la desposesión del objeto fantasmático deviene una quiebra del *yo*. Y entra, entonces, en un círculo recurrente, ya que su sentimiento de mutilación, esta facultad fantasiosa de experimentar como perdido lo inalcanzable, se convierte en la mejor garantía de la supervivencia de su estado melancólico: porque sólo puede mantenerse fiel al objeto perdido a condición de que éste siga siendo inalcanzable.

Según Freud, en efecto, el mecanismo dinámico de la melancolía toma prestados sus caracteres esenciales en parte del luto y en parte de la regresión narcisista. Como, en el luto, la libido reacciona ante la prueba de la realidad que muestra que la persona amada ha dejado de existir, fijándose en cada recuerdo y en cada objeto que se encontraban en relación con ella, así también la melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor, pero a la que no sigue, como

Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid 1982.

podría esperarse, una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, narcisistamente identificado en el objeto perdido:

El psicoanálisis parece haber llegado aquí a conclusiones muy semejantes a aquellas a las que apuntaba la intuición psicológica de los padres de la Iglesia, que concebían la acidia como receso ante un bien que se había perdido e interpretaban la más terrible de sus hijas, la desesperación, como anticipación del no-cumplimiento y de la condenación. Y como el receso del acidioso no nace de un defecto, sino de una exacerbación concitada del deseo, que hace para sí mismo inaccesible el objeto en la desesperada tentativa de garantizarse así contra su pérdida y de aferrarse a él por lo menos en su pérdida, así se diría que el retraerse de la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión es posible en realidad. En esta perspectiva, la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. [...] Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto que ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas.⁷

La espléndida intuición de Freud desde el dominio clínico de la manía, retrata también el ánimo melancolioso del artista, cuyo estado de infelicidad procede igualmente de la nostalgia de lo inabarcable⁸. Al igual que Durero, Paul Klee confesaba sentirse «más cerca de los muertos y de los no nacidos que de los hombres corrientes»⁹. A Klee, la renuncia a la distancia de la razón le sumerge en una fúnebre inacción parecida a la muerte. «Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo y no querer traspasarle... Deseo sentirme interiormente sumergido, amortajado. Pinto probablemente para *surgir*»¹⁰.

Para ilustrar el tema que nos ocupa, escogemos seis planos secuencia cinematográficos que reflejan de forma significativa ese salto hacia el Otro y la pervivencia del cadáver como cuerpo de la ausencia. Cine y melancolía¹¹.

⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia 1995, pp. 53-54.

⁸ BOLAÑOS, *Pasajes de la melancolía*, op. cit., p. 60.

⁹ BOLAÑOS, *Pasajes de la melancolía*, op. cit., p. 13.

¹⁰ P. Klee en CHARBONNIER, Georges, *Le monologue du peintre*, Julliard, París 1959, pp. 143-145.

¹¹ Cfr. LOSILLA, Carlos, *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), Valencia 2011; ZUNZUNEGUI, Santos, *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, Cátedra, Madrid 2017.

Primer plano nocturno del cinematógrafo (*Sans lendemain*, 1939, Max Ophüls): La desgraciada Evelyne, que, sin poder huir de su pasado y atrapada en el chantaje y el rechazo social por verse obligada a prostituirse para sobrevivir, se sacrificará tirándose al Sena para que su hijo pueda crecer junto al hombre con el que ella no puede emprender otra vida a la que ya tuvo que renunciar anteriormente. El cuerpo-ruina de Evelyne, cuerpo-abyecto, cuerpo-de-perdición. La fatalidad de la pasión da a la historia del filme una dimensión trascendente, de absoluto¹². «Me gustaría dormir en la niebla.» La desaparición como *exitus* de este mundo: la muerte asumida con los ojos bien abiertos, mirando fuera de campo. El suicidio se proyecta, en elipsis, en un campo vacío de luces húmedas.

Segundo plano nocturno del cinematógrafo (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1972, Robert Bresson)¹³: la joven Marthe aparece, como un ángel melancólico, mirando al Sena desde el Pont Neuf. Cabellos oscuros recogidos en un moño y larga capa negra cual manto de los místicos que simboliza el féretro mortuorio, o si se quiere, la caverna funeraria: señales de duelo. Ella se despoja simbólicamente de sus vestiduras (el libro y los zapatos negros sobre el pretil: muestra de un cierto desprendimiento espiritual) y se sitúa en la cornisa blanca del puente, desde la cual ya no mira al río, sino al fondo lustral de sus aguas. Ella permanece con los ojos cerrados. La elipsis del suicidio no consumado.

El pintor (Jacques) acompaña a la joven a su casa: cuando Marthe se introduzca en el portal, la cámara la mostrará desapareciendo a la izquierda del encuadre, pero podremos seguir su discurrir hasta el ascensor a través de un espejo que ocupa, sin que sea individualizable como tal, toda la parte derecha de la imagen. Estamos, pues, ante otro de esos espejismos: el de esas mujeres ideales que Jacques persigue sin poder alcanzar¹⁴.

Este plano de Marthe como figura espectral ejemplifica la dimensión fantasmagórica que, según Jacques Derrida, tipifica el cine:

¹² También la desesperada Christine de *Liebele* (*Amoríos*, 1932) se suicida lanzándose al vacío desde una ventana después de saber que su amado ha sucumbido en un duelo. Plano vacío de los batientes abiertos de la ventana por la que ella ha consumado su liberación, seguido de otro plano con el cuerpo de ella extendido en la calle. Un plano parecido, asimismo en blanco y negro, lo encontramos en *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984, Philippe Garrel). Cfr. MERINO, I., «Relatos de fatalidad», in: C. LOSILLA (coord.), *Max Ophüls. Carné de baile*, Donostia Kultura, Euskadiko Filmategia – Filmoteca Vasca, San Sebastián 2013, pp. 169-174.

¹³ *Sinopsis*: Relectura en clave contemporánea de la novela corta *Noches blancas* de Dostoyevski a partir de la historia de un pintor que disuade del suicidio a una muchacha en la que cree ver culminada su búsqueda de una mujer ideal. El cineasta abandona por momentos los rigores del sistema y parece abrirse a un retrato certero del París de la época, para culminar en una pequeña epifanía.

¹⁴ Cfr. ZUNZUNEGUI, Santos, *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid 2001, p. 188.

El cine permite, por tanto, cultivar lo que podríamos llamar «injertos» de espectralidad, inscribe huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada que es ella misma un fantasma. [...] Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo de duelo magnificado.

Lo que cuenta en la imagen no es simplemente lo que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esa zona de invisibilidad que apremia la visibilidad. [...] Lo que se ve en la película tiene sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible lanzado como al azar, revelado o no (es el destinatario quien debe responder) por otros textos, otras películas¹⁵.

Pero si, desde siempre, lo invisible trabaja lo visible, si por ejemplo la visibilidad de lo visible –aquello que convierte en visible la cosa visible– no es visible, entonces cierta noche viene a abismar la presentación misma de lo visible. Viene a dejar lugar, en la representación de sí, en la repetición de sí, a esta palabra por esencia invisible, venida de debajo de lo visible [...]. Se trataba, pues, de dejar lugar a lo invisible en el seno de lo visible [...].¹⁶

En el cine de Bresson, también la de Marie (*Au hasard Balthazar*, 1966) es una «muerte» simbólica, y su camisión, blanco como el atuendo de Jeanne la Pucelle ardiendo en la pira (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962), como el vestido de muselina con el que Mouchette se envuelve (*Mouchette*, 1967), o como el fular de *Une femme douce* (1969) cayendo, ingrátido, por el balcón: cuerpos-sudario¹⁷. «Un sitio – dice Marie – donde te gustaría morir, no echarías nada de menos.» «Siempre he querido huir.» El mal se transmuta en liberación: Marie, cuya «muerte» simbólica es, si cabe, más dolorosa que la de Balthazar, «se ha ido y no volverá nunca más»; «tengo que irme», le dice asimismo Mouchette a la anciana visitadora de muertos como indicio premonitorio de su suicidio¹⁸. A propósito de *Mouchette*, Bresson declaró percibir la presencia de algo que llamaba Dios, algo que deseaba no mostrar demasiado para que la gente pudiera sentirlo:

¹⁵ BAECQUE, Antoine de, JOUSSE, Thierry, «Entretien. Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes», *Cahiers du cinéma*, 556 (abril 2001), pp. 74-85 [traducción al castellano in: DERRIDA, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ellago, Pontevedra 2013, pp. 335, 345].

¹⁶ DERRIDA, Jacques, «Le Sacrifice», *La Métaphore*, Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord-Pas de Calais, Éditions de la Différence, 1 (1993) [traducción al castellano, ibid., p. 353].

¹⁷ El tema de la muerte voluntaria en el cine ya lo hemos tratado en un artículo anterior: GONZALO CARBÓ, Antoni, «La muerte deslumbrada: ojos vacíos de luz anegados (en torno a *Mouchette* de Robert Bresson y *Sanshô dayû* de Kenji Mizoguchi)», *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, 9 (2009), pp. 72-82.

¹⁸ Asimismo, en el cine de Michelangelo Antonioni una primera construcción de sentido podría relacionar la desaparición con el suicidio, tanto más cuanto que se trata de un tema persistentemente convocado en su obra, desde sus primeros filmes *Cronaca di un amore* (1950), *Tentato suicidio* (1953), *Le amiche* (1955) y, naturalmente, *Il grido* (1957). El misterio y la condición moral que envuelven los suicidios, en proceso de intención o efectivos, de los personajes de Antonioni han permitido a algunos ensayistas buscarle cierto parentesco con las obras del filósofo danés Søren Kierkegaard, en especial *O lo uno o lo otro* (*Enten-Eller*), escrita en 1843, en la que el suicidio se convierte en un tema obsesivo vinculado a la angustia y al aburrimiento, así como a representaciones fantasmáticas sobre la culpa y la inocencia y, en general, sobre la elección moral del individuo. La idea fue lanzada por el novelista Elio Bartolini, colaborador de Antonioni en los guiones de *Il grido* y *L'avventura* (1960), en un simposio de 1961. Guido Aristarco y P. Adams Sitney la desarrollaron en sus respectivos estudios sobre los suicidios de Aldo y Anna como «sentimiento

Quiero que las personas que vean mis películas sientan la presencia de Dios en la vida ordinaria, como *Une femme douce* frente a la muerte. Pienso en los cinco minutos que preceden su suicidio. Hay algo ideológico allí. La muerte está allí y el misterio está allí, como en *Mouchette*, si miramos la forma en que se suicida, puedes sentir que hay algo, algo que, por supuesto, no quiero mostrar o de lo que no quiero hablar. Pero hay allá la presencia de algo que yo llamo Dios, pero que no quiero mostrar demasiado. Prefiero hacer que la gente lo sienta.¹⁹

«Rodar –escribe el cineasta– es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti»²⁰. Asimismo, Bresson reconoce en la muerte un principio de liberación próximo a lo «sobrenatural», una experiencia «sublime» de revelación que el proceso de Juana de Arco y los suicidios de *Mouchette* y de la protagonista de *Une femme douce* tipifican²¹: «La muerte no la veo como fin sino como principio, el inicio de una nueva vida en la cual se podrá encontrar la revelación de aquel amor en la tierra apenas entrevisto. Y en este punto reemplaza el concepto de Dios»²². O también, al principio del filme de Kenji Mizoguchi *Uwasa no onna* (*La mujer crucificada*, 1954), tal como le comenta el Dr. Matoba a Yukiko, una estudiante de música que, después de un intento de suicidio tomando somníferos por culpa de un hombre que la ha abandonado, vuelve al lado de su madre, Hatsuko, una mujer que regenta una casa de geishas: «No hay nada malo en querer a alguien más que a la vida propia...». La película comienza con la llegada de la joven a la casa de geishas que dirige su madre, vestida con un elegante, pero sobrio vestido oscuro, tras la tentativa fallida de suicidio. La joven se da cuenta de que ha cometido un terrible error. La escena adquiere un velado sentido tanatológico, pues tanto el vestido negro (distinguida

angustiante de la posibilidad» en el sentido kierkegaardiano. Cfr. FONT, Domènec, *Michelangelo Antonioni*, Cátedra, Madrid 2003, p. 71.

¹⁹ R. Bresson, 1976. Cit. ZUNZUNEGUI, *Robert Bresson*, op. cit., pp. 232-233.

²⁰ BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Era, México D. F. 1979, p. 28.

²¹ «En las películas de Bresson, entrelazado con la renuncia al cuerpo, está el desconcertante problema del suicidio: si el cuerpo esclaviza al alma, ¿por qué no destruir el cuerpo y ser entonces libre? San Ambrosio expuso este caso de forma bastante clara: “Si podemos irnos, déjennos morir, e incluso si se nos deniega el irnos, déjennos morir. Porque Dios no se ofende con esta idea cuando es el único remedio», aunque Agustín y Aquino se apresuraron a rebatir este argumento. Marvin Zeman, en un ensayo sobre el suicidio en las películas de Bresson” [ZEMAN, Marvin, «The Suicide of Robert Bresson», *Cinema*, vol. 6/3 (primavera 1971), pp. 37-42, p. 37], ha demostrado que el cineasta, especialmente en sus últimas películas, ha llegado a situarse en una postura radical del cristianismo (incluyendo, entre otros, a San Ambrosio, John Donne, Georges Bernanos) que entiende el suicidio como un bien positivo.»

«En las películas de Bresson, como en la teología cristiana, la trascendencia es una huida de la prisión del cuerpo, una “huída” que hace que el hombre se sienta simultáneamente “libre del pecado” y “prisionero del Señor”. En consecuencia, la conciencia de lo Trascendente sólo puede llegar después de un determinado grado de automortificación, ya sea el precedente de los pecados de la carne o la propia muerte.» SCHRADER, Paul, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC, Madrid 1999, pp. 116, 120.

²² FOGLIETTI, Mario, «La difficile arte dell’attesa. Entrevista a Robert Bresson», *Rivista del cinematografo*, 6 (1970), pp. 283-284. *Apud* FERRERO, Adelio, *Robert Bresson*, La Nuova Italia, Florencia 1976, p. 4.

mortaja) como el plano de su reverencial entrada, señalan que estamos ante un rito de paso, de la muerte (a la vida) a la resurrección (en vida). Como la capa negra de la joven Marthe (Bresson, *Quatre nuits d'un rêveur*), la vestimenta negra indica aquí que se trata de un ser de ultratumba, espectral. Asimismo, el plano de la entrada serena de Yukiko por la puerta de la casa de geishas es la justa correspondencia al salto precipitado de Suzanne por la ventana de la casa de citas (*La religieuse*, 1966, Jacques Rivette): suicidio frustrado y suicidio consumado, de la muerte física a la vida como muerte de sí (Yukiko), de la vida acabada a la otra vida (Suzanne); en ambos casos, enlace de los muertos con los vivos.

En las películas de Bresson la muerte voluntaria está tan presente como en las de Mizoguchi. En la obra del realizador francés, entrelazado con la renuncia al cuerpo, está el desconcertante problema del suicidio: si el cuerpo esclaviza al alma, ¿por qué no destruir el cuerpo y ser entonces libre? En sus películas, como en la teología cristiana, la trascendencia es una huida de la prisión del cuerpo, una «huida» que hace que el hombre se sienta simultáneamente «libre del pecado» y «prisionero del Señor». En consecuencia, la conciencia de lo Trascendente sólo puede llegar después de un determinado grado de automortificación, ya sea el precedente de los pecados de la carne o la propia muerte. Las heroínas en busca de la aniquilación completa de los filmes de Mizoguchi (Anju, Yuki, Kwei-fei) y Bresson (Jeanne la Pucelle, Mouchette), han asumido su destino en forma de sacrificio como una liberación: un *exitus*, una *salida* de este mundo hacia otros mundos.

Tercer plano nocturno del cinematógrafo (*Mélo*, 1986, Alain Resnais): los bellísimos funerales acuáticos de la joven Romaine bajando los escalones del malecón del Sena hasta sumergirse en sus aguas, descenso al Averno acuoso; en esta elipsis sólo escuchamos el sonido de su cuerpo entrando en el agua en medio de un fundido en negro. Destello de las luces sobre el agua: fulgor oscuro.

Cuarto plano cinematográfico. Reveladora secuencia final de *Inland Empire*²³ (2006, David Lynch²⁴): imágenes a la deriva de sí mismas, en un naufragio sin fin²⁵. Plano frontal de un foco de luz de estudio de cine o de teatro, un proyector, convertido en refulgente astro sobre fondo azul, cuya aura luminosa blanca va aumentando de tamaño hasta cubrir toda la pantalla; seguido de un primerísimo plano del rostro de Nikki/Susan (Laura Dern) mirando hacia un punto fijo fuera de cuadro que la deslumbra, asombrada por una revelación insospechada, in-audita. Nikki observa algo, entre extrañada y conmovida, mientras una bailarina con un vestido rojo se superpone levemente a sus rasgos faciales y suenan aplausos distorsionados²⁶. Otra vez la luz. Un fulgor que es ceguera, tal como escribe T. S. Eliot:

[...] luz con luz contesta
y calla
y la luz está quieta
en el punto muerto del mundo en su vuelta²⁷.

un resplandor que ciega [...].²⁸

Asimismo, el fulgor de la experiencia mística interior de Georges Bataille:

La impaciencia, el rechazo, hacen pasar de estallidos de iluminación, suaves o fulgurantes, a una noche más y más amarga. [...]

²³ La película es un bloque de piedra que encierra un valiosísimo diamante. Fue rodada con cámara digital, con todas las ventajas e inconvenientes de este procedimiento. Se trata de una creación tan desmesurada y heterodoxa que alínea a David Lynch con el cine independiente, en el que dio sus primeros pasos (con éxito) en su temprana *Cabeza borradora*.

²⁴ Cfr. BARNEY Richard A. (ed.), *David Lynch. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2009; CASAS, Quim, *David Lynch*, Cátedra, Madrid 2007; CHION, Michel, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, París 2007 [1992]; FOUBERT, Jean, *L'art audio-visuel de David Lynch*, L'Harmattan, París 2009; JOUSSE, Thierry, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, París 2010; LYNCH, David, MCKENNA, Kristine, *Room to Dream*, Random House, Nueva York 2018; MCGOWAN, Todd, *The impossible David Lynch*, Columbia University Press, Nueva York 2007; NIELAND, Justus, *David Lynch*, University of Illinois Press, Urbana 2012; NOCHIMSON, Martha P., *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1997; PABST, Eckhard (ed.), «A Strange Word». *Das Universum des David Lynch*, Ludwig, Kiel 1998.

²⁵ Cfr. NOCHIMSON, Martha P., *David Lynch Swerves. Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, University of Texas Press, Austin 2013; STUTTERHEIM, Kerstin (ed.), *Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs Inland Empire und Bennett Millers Capote*, Peter Lang, Fráncfort d. M., Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Viena 2011.

²⁶ Cfr. LOSILLA, *Flujos de la melancolía*, op. cit., p. 87; MCGOWAN, *The impossible David Lynch*, op. cit., c. 9: «Navigating *Mulholland Drive*, David Lynch's Panegyric to Hollywood», pp. 194-219; NOCHIMSON, ibid., pp. 80, 86, 88, 105.

²⁷ ELIOT, T. S., *Cuatro cuartetos, La roca y Asesinato en la catedral*, Lumen, Barcelona 2016, «Burnt Norton», IV, vv. 8-10, pp. 85, 87.

²⁸ «Little Gidding», I, v. 8, ibid., p. 125.

El espectáculo deseado, el objeto, en espera del cual la pasión se exorbita, es aquello por lo cual «muero porque no muero». [...]

Fue preciso que el objeto contemplado hiciese de mí este espejo sediento de fulgor en que me he convertido para que la noche se ofreciera finalmente a mi sed. [...]

Fulgor extremo: estoy ciego... [...]²⁹.

«[...] ¡Esos fantasmas inmóviles! ¡Qué mirada en esos ojos sin pupilas» (Ch. Baudelaire)³⁰.

Sabemos en qué medida Baudelaire se complace en unir los contrarios sin reconciliarlos; el suyo es un arte de oxímoron. Baudelaire podía sentirse particularmente atraído por ese que consiste en atribuirle la facultad de mirar a un ojo sin pupilas: «El poeta, por tanto, ha prestado su voz para expresar la intuición de una superrealidad, donde habitaba una supermirada, y la obsesión de una ceguera universal, en la cual la pérdida de visión de los hombres agravaría la vacuidad de un espacio infinito abandonado por la divinidad»³¹. Esta no-mirada no es, sin embargo, un término final. En la penúltima estrofa del poema que concluye el libro, «Le Voyage» [El viaje], es a la muerte, el «vieux capitaine» [antiguo capitán], a quien están dirigidas las palabras, como si fuera el último confidente, el único cómplice:

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

[¡Si son negros lo cielos y la mar cual la tinta,
Nuestros pechos ya sabes que están llenos de rayos!]

Una fuente de luz, figura clara, se despliega sobre el inmenso fondo oscuro. En la inminencia del naufragio, un fuego luminoso, como el que deslumbra a Nikki/Susan, permanece encendido: es el *cœur* [corazón] de aquellos que se precipitan hacia *l'Inconnu* [lo Desconocido].

«Éxtasis blanco.» «Ver es devorador.» (Michel de Certeau). Un fulgor, como venido de otra parte, cubre de fognazos extraños su rostro cegado a blanco, en imagen sobreexpuesta. Sus pupilas reflejan esa otra luz. Flujos melancólicos de las imágenes y de los cuerpos. La ontología de lo real es una «ontología negativa»³² comparable a los sistemas que la historia de la filosofía ha reconocido como «teologías negativas», como los de Dionisio Areopagita, Maestro Eckhart y

²⁹ BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, seguida de *Método de meditación* y de *Post-scriptum 1953*, Taurus, Madrid 1973, pp. 131, 132-133, 166.

³⁰ Cf. STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «La mirada de las estatuas», pp. 393-396.

³¹ STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., p. 393.

³² Cf. ROSSET, Clément, *El objeto singular*, Sexto Piso, Madrid 2007, pp. 34-35.

Nicolás de Cusa, de los que, en suma, no difiere más que en la circunstancia de que ella aplica a lo real los atributos que los teólogos negativos han acostumbrado a atribuir a Dios. Fuera de esta única pero importante diferencia, la ontología de lo real se adhiere a los principios de la teología negativa, persuadida de que «sólo se puede ver por la ceguera, conocer por el no-conocimiento, comprender por la sinrazón», para retomar los términos de una célebre fórmula de Eckhart.

En la melancólica secuencia final de *Inland Empire*, la voz de Chrysta Bell, que interpreta la canción «Polish Poem» (2006) escrita por ella y Lynch para acompañar la gran epifanía del cine de este director, se escucha en el momento en el que Nikki, después de un largo periplo a través de las varias capas de la actuación y la representación cinematográfica, se encuentra finalmente del otro lado de la pantalla, proyectada como un holograma por la cámara, frente al espectador. A ella se dirige la voz de Bell para cantarle: «I sing this poem to you to you / Is this mystery unfolding».

Quinto plano nocturno. El gran momento de *Inland Empire*, esa gran deriva del cine contemporáneo, «dichoso naufragio», el más intenso y poderoso de esta pieza, quizás de toda la filmografía de su autor, instante demorado en toda la cinta, pero presentido en algunas secuencias, es la muerte (asesinato) de la protagonista femenina, Nikki Grace/Susan Blue (Laura Dern), en la película que se está rodando dentro del filme y que a la postre resultará ser una adaptación de un filme polaco.

Mujer a la caza y captura de otra mujer. La perseguidora tiene ya un destornillador en el costado, del que sobresale un órgano anaranjado que da a esa presencia un carácter *gore*. A Nikki/Susan le han clavado un destornillador en el pecho. Estaba con unas amigas, viejas colegas con quienes de forma episódica compartió profesión de prostituta en las calles. Se encuentran departiendo en una acera iluminada, junto al continuo trasiego de los automóviles y en medio de la maraña de luces – móviles o fijas: de coches y anuncios. Quien la apuñala es una mujer que va corriendo hacia ella hasta chocar. Nikki nota el terrible escozor y comprueba que el destornillador está en su pecho, se agacha retorcida de dolor, se lo arranca con estremecido sufrimiento y se va por la acera de la calle casi en cuclillas. Al final atraviesa la avenida llena de coches y consigue apostarse en la acera frente a un establecimiento cerrado.

Allí pernoctan a un lado una mujer negra y al otro una japonesita a la que acompaña un hombre negro de mediana edad. Nikki se arroja al suelo, cercada por esta compañía de vagabundos. Nikki

se está muriendo en la acera, acompañada de una tierna sin techo negra que persigue su espíritu con un rudimentario encendedor. La negra la escruta con su encendedor y le dice:

Está todo bien.
Se está muriendo, eso es todo.
Ahora le mostraré la luz.
Brilla luminosa para siempre.
No más tristes mañanas.
Estás allá arriba ahora, amor.

Mientras Nikki agoniza, las dos mujeres sostienen una conversación hilarante por su carácter banal. Discuten sobre si es posible o no ir en autobús a Pomona (nombre popular de Los Ángeles); la negra le habla de un autobús que llega hasta la ciudad y que cuesta 3,5 dólares. «Yo estuve allí hacia un año», comenta. La japonesita, que es muy dicharachera y quizás algo retrasada, comenta: «Yo tengo una amiga en Pomona; se tiñó de rubio y parecía una artista de Hollywood. Luego tomó mucha droga y se tuvo que hacer puta, se perforó un agujero en la pared de la vagina, se hizo una agujero en el intestino, por lo que sólo podrá follar dos o tres veces más». El negro que la acompaña le recrimina: «¿Quieres callarte y dejar de contarnos esta mierda?». La japonesita no le hace ni caso: «Y como no podrá follar, se refugiará en casa con su mono, al que adora, pero que se caga por todas partes». La japonesita sigue y sigue. Mientras, Nikki se incorpora y arroja un poco de sangre por la boca, seguida de un vómito que esparce líquido rojo por todo el suelo. Siente que se va a morir, aunque aún le da tiempo a recostarse en la acera, echándose al suelo. La negra ilumina, con ternura, su rostro con su encendedor y ve cómo su espíritu va flotando por las alturas. «Ya no vivirás más mañanas tristes», le dice. La película que estaba rodando se titula *Flotando en mañanas tristes*. Al fin la negra declara: «Veo tu espíritu ascender; te has muerto pero flotas por el firmamento».

En ese momento tiene lugar un efecto sorprendente, que ya hemos visto en otras escenas de la película, pero que esta vez causa un impacto mayor, proporcional al extraordinario escenario de la muerte de Nikki: en realidad es Sue la que muere. El director de cine (Jeremy Irons) grita: «¡Corten!», y posteriormente se escuchan los aplausos de los espectadores del rodaje. Pero Nikki no se mueve. Ella ha sufrido también un impacto poderoso. Los demás se incorporan: la negra, la japonesita, pero ella tarda en reaccionar. El director se le acerca alarmado: «¿Qué te pasa, Nikki?». Ésta tarda en despegarse pero al final lo hace y se adentra en un escenario insólito (de nuevo en

la ambigüedad de si es dentro de la película que se está rodando, o en la «vida real» en la que los actores del rodaje viven³³).

El final de *Inland Empire* es la clave hermenéutica de un recorrido en *flash-back*, y esta película puede pasar por ser la principal clave de entendimiento y comprensión –hasta el día de hoy– del mundo tan esotérico de David Lynch.

Una de las imágenes más impactantes del filme es la del rostro de Nikki derramando lágrimas a verse obligada a prostituirse, tras decir, al comienzo mismo de la película, «Tengo miedo», y repetirlo varias veces tras aparecer con un cliente. Al principio su rostro está difuminado, una nube cubre su cabeza para resguardarla de la visión del espectador. Ese rostro hermoso aparece muchas veces, especialmente como testigo y comentario en imagen de las escenas en que confraterniza con sus amigas prostitutas.

Sexto plano nocturno. *More Things That Happened* (2007), de David Lynch, incluye episodios que se desecharon en *Inland Empire* para no alargar demasiado el metraje. Para la edición en DVD, Lynch decidió aprovecharlos y crear un filme nuevo, en lugar de agregar minutos a la versión original. Las escenas de *More Things That Happened* –entre las que destacan un fantasma vendiendo un reloj, Laura Dern masturbándose al teléfono, Nastassja Kinski haciendo una confesión o el encuentro de una pareja de prostitutas con un objeto no identificado– ofrecen algunas claves sobre *Inland Empire*, aunque, al mismo tiempo, siembra la confusión sobre su extraño argumento. Nos detenemos en la secuencia final nocturna del filme, que gira en su integridad alrededor de los cuerpos-de-perdición de las prostitutas de Hollywood Boulevard (Los Ángeles) haciendo la calle. Toda la secuencia está grabada con una cámara digital de mano siguiendo un continuo movimiento circular errático. La cercanía física de la cámara a los rostros de las prostitutas, en plano contrapicado, permite al espectador apreciar el brillo cristalino de sus ojos embriagados por efecto de la toma de alcohol y las lágrimas, pero que, en conjunción con las notas taciturnas aisladas del piano – del *Concierto para piano n.º 3*, primer movimiento, del

³³ Como bien señala Eugenio Trías de dicha escena: «Un sentido kármico recorre la película, muy acorde con las convicciones tibetanas de David Lynch. “Los actos tienen consecuencias; acarrear efectos que pueden producir sufrimiento.” Lynch ha confesado que sólo esas firmes convicciones budistas le preservan de su imaginación (tan fértil como ponzoñosa). La serenidad de su vida interior le protege del desasosiego de esas imágenes que al dispararse –y esparcirse– muestran rostros en color perturbador: bocas abiertas, dentaduras afiladas y siniestras. Y una y otra vez esa conmovedora cara de mujer, por cuyo rostro se deslizan las lágrimas: aquélla con la que se inaugura el rostro de Nikki antes de asumir el aspecto que tendrá en su condición de actriz y de mujer rica.» TRÍAS, Eugenio, *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 2013, p. 326.

compositor polaco Bogusław Julien Schaeffer (Schäffer)–, imprime a la secuencia de una extraña espiritualidad. Los ojos vidriosos de las chicas de la calle se confunden barridos con las luces nocturnas de las farolas y los coches. El flujo melancólico de los cuerpos a la deriva contrasta con la repetición hipnótica de la letra de la canción que suena de fondo como una letanía. Cuerpos de perdición, a la deriva, que conviven con un arrobó extático, propio de los místicos antinómicos errantes, llevado al terreno secular del exceso.

Tal como escribe Michel de Certeau, el místico busca un lugar en ruinas y de abyección como gesto simbólico de sus prácticas ascéticas de mortificación y anonadamiento:

Para los «espirituales» de los siglos XVI y XVII, el nacimiento tiene por paraje al humillado. [...] Los místicos no rechazan las ruinas que los rodean. Allí permanecen. Hacia allí se dirigen. Gesto simbólico, Ignacio de Loyola, Teresa de Ávila y muchos otros eligieron entrar en una Orden «corrompida». Y no es porque simpatizaran con la decadencia. Esos lugares deshechos, casi desheredados –lugares de abyección, de sufrimiento y prueba (como antaño los «desiertos» hacia donde partían los monjes para combatir los malos espíritus), y no lugares que garantizan una identidad o una salvación- [...].³⁴

Occidente detesta perder la cabeza y privilegia el control de sí por la razón. Los verdaderos locos son los que duermen el sueño de la razón: el ojo «mirón de las apariencias» toma por locura lo que es la extrema verdad del amor absoluto. El Loco de amor que se pierde a sí mismo en provecho de otro no tiene ya sitio en ninguna instancia de la sociedad. La idea de perderse en Dios, que tan familiar es a todos los místicos, es reprobado por los guardianes de la razón y del buen orden. El «yo» del individuo es el más grande obstáculo en el conocimiento que un ser humano puede tener de él mismo y de Dios. Fuera de sí, el loco está siempre en movimiento: es un errante, en francés un *vagant*, un *extravagant*, término en el que encontramos el prefijo que sugiere movimiento de dentro hacia afuera. Esta vida errante explica la relación privilegiada del caballero espiritual con la locura.

En primerísimo plano, los ojos brillantes de una de las prostitutas, con el púrpura del pintalabios como marca de sangre, escrutan ansiosos apuntando hacia un cielo negro de lo intangible, en busca de una respuesta que no llega.

2. «Arrojarse» al Otro: «dichoso naufragio»

³⁴ CERTEAU, Michel de, *La fábula mística* (siglos XVI-XVII), Siruela, Madrid 2006, p. 34.

Séptimo doble plano secuencia y último. La ventana por la cual el místico jesuita Jean-Joseph Surin (1600-1665) se lanzará desde el interior del convento al vacío (*Matka Joanna od Aniolów* [*Madre Juana de los Ángeles*], 1961, Jerzy Kawalerowicz), es la misma por la cual la cortesana Suzanne (*La religieuse* [*La religiosa*], 1966, Jacques Rivette) se precipita desde la casa de citas a la calle. El místico y la cortesana comparte una misma vía: alcanzar la liberación. Ir a «arrojarse» al otro, es hacer su duelo del lugar propio, consentir esta pérdida, aceptar estar siempre fuera del lugar, en una relación con lo que pasa siempre, o en el gesto de siempre dejar pasar.

Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot (1966)³⁵, es el segundo largometraje de Jacques Rivette, adaptación, como el propio título indica, de la polémica novela de Diderot³⁶. En la hermosa secuencia final del filme, en la que Suzanne (la actriz Anna Karina), después de escapar del convento de Sainte-Eutrope de Arpajon, de haber sobrellevado sufridos trabajos, y, finalmente, ser conducida por una señora que la encuentra de noche mendigando en la calle a una casa de citas, vemos a la joven, que es vestida y arreglada ante un espejo con esmero para explotar su belleza, con un antifaz negro que sólo cubre sus ojos y que contrasta con el maquillaje níveo de su rostro, así como con el refinado vestido blanco que porta. «Los ojos no ven nada. Catherine Emmerich tiene razón cuando dice que ve *con el corazón*. Puesto que el corazón es la vista de los santos [...]»³⁷. Acosada por un pretendiente, Suzanne encuentra de forma súbita una salida al calvario insalvable de su vida, última etapa de su pasión: ataviada con un antifaz negro, se acerca a la ventana por la que, tras apenas santiguarse y suplicar «¡Dios mío, perdóname!», se desliza por el vano acompañada del silbido hiriente del viento, tirándose al vacío y alcanzando así la liberación. El último plano en picado desde la cornisa de la ventana nos muestra su luminoso vestido estampado sobre el adoquinado oscuro: la postura en que ha quedado su cuerpo es con los brazos abiertos, como cuando las novicias se tumban en el coro haciendo la señal de la cruz ante la priora,

³⁵ *Sinopsis*: París, 1757. Suzanne Simonin (Anna Karina) es obligada a hacerse monja de clausura por su condición de hija ilegítima. Después de rechazar los votos entrará como novicia en el convento de Longchamp donde encontrará protección bajo el mando de la madre superiora De Moni (Micheline Presle). Tras la muerte de ésta deberá soportar la férrea disciplina de la nueva madre superiora, Sainte-Christine (Francine Bergé), que también la acusa de estar poseída por el demonio. Cuando es trasladada al nuevo convento de Sainte-Eutrope de Arpajon con hábitos menos estrictos también entrará en colisión con la madre superiora De Chelles (Liselotte Pulver), pero conseguirá escapar de allí gracias a la ayuda del padre confesor Morel.

³⁶ Sobre este filme véanse: AUMONT, Jacques, «Voir la nuit», *Cahiers du cinéma*, 194 (octubre 1967), pp. 64-65; FRAPPAT, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, París 2001, pp. 128-132; LEUTRAT, J.-L., «La carrière de Suzanne», in: LIANDRAT-GUIGUES (pres.), S., *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, Lettres Modernes, París, Caen 1998, pp. 97-103.

³⁷ CIORAN, E. M., *De lágrimas y de santos*, Tusquets, Barcelona 1988, p. 26.

aunque el hábito aquí es el de una cortesana³⁸. Se cumplen así las premonitorias palabras que hemos escuchado con anterioridad en el filme, «¡Vuélvase ciega!... Acepte no ver a Dios hasta que quiera mostrarse.» [De Moni, la madre superiora, a Sor Marie Suzanne Simonin] «... Mas líbranos del mal.» [Voz en *off* del rezo de la madre con pantalla negra]. Suzanne es un cuerpo aparecido, casi un cadáver, obsesionado por el secreto de su nacimiento, y que vive recluida en su celda, «morte au monde»: «mon corps est ici, mais mon cœur n'y est pas»³⁹. El «¡vuélvase ciega!» con el que Sor de Moni, su única amiga y protectora, le señala el camino, encuentra en el antifaz un objeto simbólico de ese dios que permanece velado, que no ha querido mostrarse, o mejor, que sólo se muestra ocultándose: «Nuestro Dios está escondido, viene a nosotros como un ladrón, sin anunciar su presencia», le susurra Sor de Moni a Suzanne. Ella es, con ese velo opaco (el antifaz) que cubre sus ojos, según el verso de Paul Celan: «un rostro con los ojos vendados por el negro velo de la mirada»⁴⁰. El propio Rivette decía: «Hay cosas que no pueden abordarse más que con temor y escalofrío; la muerte es una de ellas, sin duda. ¿Cómo no sentirse impostor en el momento de filmar algo tan misterioso?»⁴¹ Suzanne ha hecho del suicidio la expresión límite de la práctica del desapego.

Michel de Certeau habla con insistencia de este momento del salto en el que Surin se siente empujado por una fuerza irresistible: «Al reposar en mi habitación o sobre mi cama, siempre pensaba en la manera de irme a arrojar al agua, o a un pozo, o por la ventana, para que la justicia de Dios se cumpliera. A menudo, por la noche me iba asomar por las ventanas que daban hacia la calle para arrojarme, deseando que mi cuerpo fuese encontrado por la mañana sobre el pavimento»⁴². Surin sucumbió a la tentación el 17 de mayo de 1645 en Saint-Macaire⁴³. Las pruebas por las que lo hacía pasar su ascesis llevan a Surin a un vaciamiento tal que conduce a un

³⁸ El propio Rivette reconoce que: «Hay cosas que no deben ser abordadas más que en el temor y el temblor: la muerte es sin duda una de ellas; ¿y cómo no sentirse un impostor en el momento de filmar algo tan misterioso?» La oración también. Cómo filmar al que reza sino en el espacio de una soledad inaccesible a la mirada. RIVETTE, Jacques, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, 120 (junio 1961), p. 54. Cfr. COLLET, J., «Jean la Pucelle. Histoire et territoire», in: LIANDRAT-GUIGUES (pres.), *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, op. cit., p. 143.

³⁹ Cfr. FRAPPAT, *Jacques Rivette, secret compris*, op. cit., pp. 213, 216.

⁴⁰ «Poema para la sombra de Mariana». Versión de Andrés Sánchez Robayna. Cfr. CELAN, Paul, *Poemas rumanos*, ed. de Víctor Ivanovici, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2005, p. 57.

⁴¹ Cit. LOSILLA, C., «Prólogo: una cuestión de fe, in: BAECQUE, A. de, Ch. TESSON, CH. (comp.), *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Paidós, Barcelona 2004, p. 23.

⁴² J.-J. Surin, cartas 17-18, citadas por CERTEAU, Michel de, «Mélancolique et / ou Mystique : J.-J. Surin. Fable du nom et mystique du sujet : Surin», *Analytiques*, 2 (octubre 1978), pp. 35-48, p. 37.

⁴³ J.-J. Surin, carta 15, citada por CERTEAU, «Mélancolique...», op. cit., pp. 37-38.

«feliz naufragio» después de un trabajo sobre el «yo» a costa de la alternancia típica de los ciclotímicos, como lo son los melancólicos, de fases de exaltación y de fases de depresión.

Por su parte, Certeau pone ante todo el vaciamiento como el sentido mismo de su estado febril intelectual: «Las palabras que más me impresionaron fueron durante una cena en 1973, al responderme la pregunta de lo que era absolutamente esencial para él; me respondió: el vaciamiento, revelando así su actitud primera que se inscribe en una especie de mística negativa, de desapropiación, de pérdida de sí»⁴⁴.

Un itinerario, tanto el de Surin como el de Certeau, eternamente en tránsito, en busca de un comienzo y de un viaje hacia el otro. Define la vía de una aventura peligrosa, indefinida y solitaria que fue siempre la de un Certeau siempre al borde del precipicio, «al borde del acantilado», como lo decía de Michel Foucault⁴⁵.

Jean-Joseph Surin, *excessif mystique*, como lo califica Delacroix⁴⁶ y, a partir de él, otros autores como Aldous Huxley⁴⁷ o Stanislas Breton⁴⁸, es uno de los místicos cristianos en los que la patología depresiva alcanza una mayor intensidad y duración. «Durante los años 1640 a 1653, Surin no ostenta más que un título: *infirmus*», asegura Stanislas Breton⁴⁹. Y añade: «¿qué enfermedad? Un sustantivo muy frecuente en aquella época designa la categoría nosológica: melancolía»⁵⁰. Hace así su aparición la depresión melancólica con todo su cortejo sintomático de inhibición, sequedad de espíritu y dolor moral⁵¹.

Nos topamos aquí de nuevo con la consabida alternancia de fases expansivas y depresivas: Surin ha pasado de sentirse pletórico y lleno de entusiasmo a encontrarse permanentemente abatido y deprimido, con una total inhibición que le incapacita completamente. Recluido en la enfermería del colegio de los jesuitas de Burdeos, rechazado y tenido por loco por la práctica totalidad de sus compañeros de orden, «salvo un solo que le aconsejaba que tuviese esperanza»⁵², comienzan así

⁴⁴ J.-E. Eslin, entrevista con el autor. Cit. DOSSE, François, *Michel de Certeau. El caminante herido*, Universidad Iberoamericana, México 2003, p. 609.

⁴⁵ En la reseña de *Las palabras y las cosas* hecha por Michel de Certeau, «El sol negro del lenguaje: Michel Foucault», in: M. de CERTEAU, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, Universidad Iberoamericana, México 1995, p. 89.

⁴⁶ DELACROIX, Henri, *Études d'histoire et de psychologie du mysticisme. Les grands mystiques chrétiens*, Félix Alcan, París 1908.

⁴⁷ HUXLEY, Aldous, *Los demonios de Loudun*, Planeta, Barcelona 1972, p. 227.

⁴⁸ BRETON, Stanislas, *Deux mystiques de l'excès : J.-J. Surin et Maître Eckhart*, Cerf, París 1985.

⁴⁹ BRETON, *Deux mystiques de l'excès*, op. cit., p. 52.

⁵⁰ BRETON, *Deux mystiques de l'excès*, op. cit., p. 54.

⁵¹ Cfr. ÁLVAREZ, Javier, *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Trotta, Madrid 1997, pp. 204-211.

⁵² ÁLVAREZ, *Mística y depresión*, op. cit., p. 11.

trece largos años de profunda depresión en los que los sufrimientos psíquicos, físicos y morales van a ser atroces.

Junto a esta sintomatología física de dolores, parestia y anorexia pertinaz, encontramos intensas penas psíquicas que son las que Surin va a vivir, sin duda, como más atormentadoras.

Ante estos pensamientos de condenación Surin vuelve a reflexionar una y otra vez sobre grandes figuras de la Iglesia que sufrieron iguales ideas de rechazo como las que experimentaba ahora él, y que más adelante alcanzaron la santidad y la salvación: el beato Suso, el mismo san Ignacio en Manresa, santa Magdalena de Pazzi, santa Teresa y hasta nuestro san Juan de la Cruz, pero no hallaba consuelo alguno en estas reflexiones.

Las ideas de suicidio, que hace tiempo están en su cabeza, son ahora más insistentes que nunca. Surin está viviendo los mismísimos sufrimientos que experimentó el glorioso fundador de la Compañía de Jesús: «Saint Ignace même à Manrèse était sur le point de se précipiter.» Pero no halla consuelo alguno en estas reflexiones y las rumiaciones y maquinaciones autolíticas se imponen más y más. El 17 de mayo de 1645 en Saint-Macaire, tras pasar la noche entera luchando contra la insistente tentación de suicidarse, se arroja por la ventana de su habitación:

En cuanto entró [a su habitación], vio la ventana abierta; se acercó a ella y, examinado el precipicio por el que sentía aquel furioso instinto, se retiró al medio de la habitación, volvió hacia la ventana. Allí perdió toda noción y, súbitamente, como si estuviese dormido, sin comprensión alguna de lo que hacía, se abalanzó por la ventana, y fue a caer a treinta pies de la muralla, al borde del río, llevando la sotana puesta, las pantuflas en los pies y el bonete en la cabeza.⁵³

Surin cayó sobre un saliente del peñasco sobre el que se levantaba el edificio. A pesar de la altura solamente sufrió una fractura de fémur, pero no hubo daños internos. Le entablillaron la pierna y, pasados unos meses, pudo comenzar a andar de nuevo, aunque con ostensible cojera, pues la pierna afectada quedó seis o siete centímetros más corta que la otra.

Todavía habían de transcurrir otros siete u ocho años antes de que diese comienzo su recuperación psíquica. De nuevo en la enfermería del colegio de Burdeos, fue puesto bajo el cuidado de un hermano lego que lo sometía a tratos inhumanos y lo golpeaba sin compasión. Durante todo este tiempo persistieron las fuertes tentaciones del suicidio.

⁵³ MICHEL, Louis, CAVALLERA, Ferdinand (ed. crítica), *Lettres spirituelles du P. Jean-Joseph Surin*, 2 vols., Éditions de la Revue d'ascétique et de mystique, Toulouse 1926-1928, vol. 2, p. 15. Cit. CERTEAU, «Mélancolique et / ou Mystique...», art. cit., pp. 37-38.

Pocos meses antes de morir dio remate a su obra *Cuestiones sobre el amor de Dios* en la que, como señala Huxley, «con sólo leer algunos pasajes adivinamos que la última barrera se había venido abajo y que había un alma más para la cual había llegado el reino de Dios en la tierra»⁵⁴. «Cuando en la primavera de 1665 le sorprendió la muerte no tuvo necesidad –según palabras de Jacob Böhme [*sic*]– de irse a ninguna parte. Y es que él ya se hallaba allí»⁵⁵.

Por sí solo, el cántico del padre Surin, escrito en 1660, es la expresión metafórica de toda su vida, su condensación y su cristalización:

Quiero ir a correr por el mundo,
donde viviré como un niño perdido;
tengo el humor de un ánimo vagabundo
tras todo mi bien haber repartido.
Todo es igual, la vida o la muerte,
me basta con que a mí el Amor quede.

Si de la mar toco la orilla,
y que el amor bogar me permita en sus olas,
en una nave sin vela ni cabilla
pese a mis enemigos iré a partes todas.
Todo es igual, la vida o la muerte,
me basta con que a mí el Amor quede.

Feliz muerte, venturosa sepultura,
de este Amante en el Amor absorbido,
que ya no ve ni Gracia ni Natura,
sólo la vorágine en que ha caído.
Todo es igual, la vida o la muerte,
me basta con que a mí el Amor quede.

El psicoanalista Jean-Michel Ribettes insiste en el componente melancólico en el sentido clínico del término en Surin. Para él, es la experiencia determinante, el pasaje obligado de la experiencia mística, con esta oscilación que encontramos en Surin entre fases maníaco depresivas y fases de excitación:

Decir que hay a la vez una identificación con el objeto perdido, un duelo que simboliza con más o menos éxito esta pérdida, una exaltación en la desesperación o una depresión incluida en el entusiasmo, un gozo alegre o una carcajada de júbilo, estos son otros tantos puntos que no están en absoluto en oposición, sino

⁵⁴ HUXLEY, *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 307.

⁵⁵ HUXLEY, *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 108.

que se completan, puesto que en una estructura melancólica y/o maníaca, contribuyen a provocar esos arrebatos ondulatorios y esos estados mixtos de ciclotimia.⁵⁶

El místico es llevado efectivamente por este doble impulso con, por un lado, esa aspiración a una relación sin mediación con Dios, y, por el otro, fases de negación, de sentimiento de condenación, de desesperanza, siempre movidas por una tensión hacia un absoluto, ya sea el absoluto del sentido o el absoluto del abismo. En el borde del precipicio, el místico se encuentra sucesivamente encerrado en el mutismo, la apatía⁵⁷.

En este sentido, la mística será para Michel de Certeau *narración de una pérdida* y –con la adición de una «dirección» lacaniana– enunciación de un *desiderium*, la nostalgia del ausente como deseo de su regreso. Para Certeau, todo el lenguaje experiencial místico busca manifestar a un ausente, y sus desbordamientos no son enunciados sino destellos (*éclats*) de una anunciación.

[...] El deseo permanecerá en sufrimiento por la sencilla razón de que no tiene objeto. El objeto del deseo está para siempre ausente, y la experiencia del deseo es la experiencia de esta misma ausencia. [...]

Lo que hace que el objeto falte al deseo, según la teoría moderna, se debe a una razón más general y a una causa más profunda: al postulado según el cual un objeto no puede ser tenido por deseable sino en tanto que es reconocido como *otro*.⁵⁸

La experiencia misma del *misterio*, de algo que, como tal, no puede comparecer, como presencia; dos caras de la misma realidad que se calla y se dice a la vez, o que a la vez se manifiesta y se esconde.

La mística es la «ciencia de la sola probabilidad del otro»⁵⁹. «Como el Godot de Beckett, el Otro no es por lo tanto solamente el fantasma de un Dios expulsado de la historia en donde queda sin embargo impreso el tránsito de sus creyentes, sino la estructura general en la cual la teoría se hace posible por la desaparición de la positividad religiosa y por la aceptación de su duelo.»⁶⁰ Esta ciencia condiciona el reconocimiento de una podredumbre nombrada (demandante, como una vocación) una abertura sobre la indefinida probabilidad del otro. Hay del Otro, pero no hay nada qué esperar de él sino el deseo que se instaura por estar privado de él. Quizás el último sentido del

⁵⁶ RIBETTES, J.-M., «Michel de Certeau. Folie du nom et mystique du sujet : Surin», in: J. KRISTEVA (dir.) – J.-M. RIBETTES (ed.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Seuil, París 1979, p. 295.

⁵⁷ DOSSE, *Michel de Certeau. El caminante herido*, op. cit., p. 612.

⁵⁸ ROSSET, *El objeto singular*, op. cit., pp. 58-59.

⁵⁹ SCHEFER, Jean Louis, *L'invention du corps chrétien. Saint Augustin, le dictionnaire, la mémoire*, Galilée, París 1975, p. 141.

⁶⁰ CERTEAU, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, op. cit., p. 156.

habla es dado en una de esas «fórmulas» que, en el lenguaje lacaniano, parecen ser citas y fragmentos de un discurso interior: «Yo te pido rechazar lo que te ofrezco porque esto no es eso»⁶¹. Ese tacto consiste en tocar del otro lo que no se sabe. ¿Pero finalmente quién es ese Otro cuyo irreductible destello ilumina la obra entera? «El otro está ahí... en la medida justamente en que es reconocido pero no conocido»⁶². Como bien apuntara Jacques Lacan: «[...] Hay pocos que no sucumban a la fascinación del sacrificio en sí— el sacrificio significa que, en el objeto de nuestros deseos, intentamos encontrar el testimonio de la presencia del deseo de ese Otro que llamo aquí el *Dios oscuro*. Este es el sentido eterno del sacrificio al que nadie se resiste [...]»⁶³. Fórmulas semejantes y otras mil análogas, así como el mismo aparato del análisis impone poco a poco la extraña impresión de que a la manera de un fantasma un monoteísmo habita la casa⁶⁴.

El principio de movimiento es «aquello que excede». No funciona como una presencia y suma de todo lo que falta.

La mística, esa nostalgia.

En lo concerniente a la palabra vacío [*vide*, en francés] (como adjetivo, sustantivo o verbo), Baudelaire parece haber querido demostrar particularmente que dominaba este principio⁶⁵. A Baudelaire le da por hablar de «le matin livide» [la mañana lívida]⁶⁶, de una «étoile livide» [estrella lívida]: se trata de oxímoron en el que el epitafio maléfico, oscurecedor, se adhiere a un nombre que designa a un objeto luminoso: el mal se introduce así en lo que habría podido combatirlo. Así se descubre en su poema «Horror simpático»:

De este cielo extraño y lívido
Atormentado como tu destino,
¿Qué pensamientos a tu alma vacía
Descienden? Responde, libertino.

—Insaciablemente ávido
De lo oscuro y lo incierto,
No gimotearé como Ovidio

⁶¹ LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XX: *Encore*, 1972-1973, texto establecido por J.-A. Miller, Seuil, París 1975, p. 101.

⁶² LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre III: *Les psychoses*, 1955-1956, texto establecido por J.-A. Miller, Seuil, París 1981, p. 48.

⁶³ LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XI: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, texto establecido por J.-A. Miller, Seuil, París 1973, p. 247.

⁶⁴ CERTEAU, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, op. cit., p. 153.

⁶⁵ Véase STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «Las rimas del vacío», pp. 369-381.

⁶⁶ En «Le Revenant» [El aparecido] la palabra *livide* coincide en rima cuando el poeta habla de una cama vacía: *lit vide*.

Expulsado del paraíso latino.

Cielos desgarrados como arenales,
En ustedes se refleja mi orgullo;
Sus vastos nubarrones de luto

Son los carros fúnebres de mis sueños,
Y sus fulgores son el reflejo
Del Infierno en que mi corazón se solaza.

Jean Starobinski comenta muy bien dicho poema:

Una vez cubiertos con el color de la muerte, los objetos lívidos a veces disimulan una energía y una fecundidad paradójicas. En «Horreur sympathique» [Horror simpático], el cielo lívido parece producir «pensers» [pensamientos]; el ojo de la transeúnte parisiense en *À une passante* es un «ciel livide où germe l'ouragan» [cielo lívido donde el huracán germina]⁶⁷. La lividez está por tanto cargada de una inquietante extrañeza, ya porque anuncia la muerte instalada en el objeto («Les femmes de plaisir, les paupières livides» [Las mujeres del placer, con los párpados lívidos])⁶⁸, ya porque en su furor espectral el ser lívido suspende sobre el objeto la amenaza de una agresión. En la asociación con *livide*, la palabra *vide* sugiere el sentimiento de un agotamiento de las fuerzas dirigidas al objeto evocado; el objeto lívido es peligroso, pues está herido de muerte, ha sido desprovisto de su propia existencia: el fantasma no sólo se atiene a la pérdida del objeto. Éste, incapaz de ser poseído y atravesado por la muerte, ya está animado por una existencia de aparecido [...].

El desgarramiento (verso 9), el «luto» (verso 11), los «carros fúnebres» (verso 12), los «fulgores» (verso 13) llevan dentro de sí los signos de la violencia, de la muerte y de la agonía. En el objeto que oculta al vacío, la lectura pareidólica vuelve a inscribir de nuevo al propio vacío o la figura del cadáver. El vacío (o la muerte) nos remonta al interior de las estructuras que se le oponen. El ejemplo más ilustrativo es el de los «carros fúnebres», que corresponden de manera exacta al «sudario» y a los grandes «sarcófagos» del poema gemelo «Alquimia del dolor». La imaginación expansiva, que se apropia al mundo y lo vuelve a poblar a su imagen y semejanza, introduce la muerte y el vacío en el hueco de las figuras que construye. La muerte, anunciada desde el comienzo del poema con el «cielo lívido», tiene lugar cuando las nubes se convierte en «carros fúnebres». [...] Los carros fúnebres de «Horror simpático» contendrían el mismo «cadáver querido» que descubre, «en el sudario de las nubes», el alquimista de «Alquimia del dolor». El lugar dispuesto en los pliegues del sudario, entre los tabiques de los carros, en el espacio vacío del sarcófago, sería, de manera más o menos discreta, el lugar que ocuparía el objeto. [...]

En lo que sigue del poema, el fantasma del asesinato, dirigido contra el objeto, se transforma en una agresión masoquista contra sí mismo («Je suis la plaie et le couteau!» [¡Yo soy la herida y el cuchillo!]. Baudelaire esboza aquí, de una manera que no puede ser más abierta, lo que Freud elaboraría teóricamente en *Duelo y melancolía*, es decir, que la acusación que el melancólico arroja contra sí no difiere de aquella que arroja, sádicamente, contra el objeto. Regresando a los dos poemas precedentes, «Alquimia del dolor» y «Horror simpático», no basta con reconocer, en el espacio vacante en los sarcófagos y los carros fúnebres, el lugar del objeto: el «cadáver querido» es el objeto asesinado, el ser decepcionante que, después de haber obtenido todo el amor, toda la identificación narcisista del «sujeto» (el «yo» del poema, el libertino satánico), suscitaría todo su odio. El cadáver, en los flancos de los carros fúnebres, es el hijo de ese odio, el acuerdo o compromiso entre dos partes, el vacío y la presencia, ambos imposibles.⁶⁹

⁶⁷ En «À une passante» [A una que pasa], *Les Fleurs du mal*, XCIII.

⁶⁸ En «Le Crépuscule du matin» [Crepúsculo matutino], *Les Fleurs du mal*, CIII.

⁶⁹ STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «Las rimas del vacío», pp. 372-373, 379-381.

Es superfluo recordar que, en este sentido, casi todas las poesías modernas, de Mallarmé en adelante, son fragmentos, por cuanto remiten a algo (el poema absoluto) que no puede evocarse nunca integralmente, sino sólo hacerse presente a través de su negación:

Cualquiera que sea el nombre que da al objeto de su búsqueda, toda la *quête* de la poesía moderna apunta hacia esa región inquietante en la que ya no hay hombres ni dioses, y donde sólo se alza incomprensiblemente sobre sí misma como un ídolo primitivo una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantomática inasibilidad del viviente.⁷⁰

Asimismo, en uno de los poemas más bellamente desoladores de la obra de Georg Trakl, titulado «Psalm» («Salmo»), podemos encontrar un ejemplo de duelo melancólico que puede servirnos como introducción al tema que nos ocupa⁷¹. Seleccionamos del mismo algunas líneas:

Hay una luz barrida por el viento.
Hay en el campo una taberna que un borracho abandona por la tarde. [...]

Hay sombras que se abrazan ante un espejo ciego. [...]

Hay un bote vacío que, al anochecer, baja a la deriva por el negro canal.
En la oscuridad del viejo asilo ruinas humanas se derrumban.
Los huérfanos muertos yacen junto a los muros del jardín.
De estancias grises salen ángeles con alas enlodadas.
Los gusanos gotean de sus párpados amarillentos.
La plaza de la iglesia es triste y silenciosa como en los días de la niñez.
Vidas que ya pasaron, sobre suelas de plata se deslizan
y las sombras de los condenados descienden a las aguas que gimen.
En su tumba juega el mago blanco con sus serpientes.

Silenciosos sobre el calvario se abren los áureos ojos de Dios.⁷²

⁷⁰ AGAMBEN, *Estancias*, op. cit., p. 99.

⁷¹ Sobre el tema de la melancolía en la poesía en lengua alemana véanse: VÖLKER, Ludwig, *Muse Melancholie, Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölderlin bis Benn*, Fink, Múnich 1978; id., «Komm, heilige Melancholie». *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte: mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte*, Philipp Reclam, Stuttgart 1983. Sobre la melancolía en la poesía de Georg Trakl, véase KAWOHL, Birgit, *Georg Trakl: Melancholie des Abends. Eine Analyse*, Kletsmeier, Wetzlar 1995.

⁷² TRAKL, Georg, *Sebastián en sueños y otros poemas*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 2006, pp. 247, 249.

Pierre Fédida, en su ensayo titulado *L'absence* (1978), descubre en el encanto de lo ausente la expresión de un terror secreto del presente⁷³. Un terror sujeto a un objeto particular de lo real, cuya peculiaridad aterradoradora es precisamente la de ser a la vez presente y ausente, inscribiendo la ausencia en el sentido mismo de la realidad: es la paradoja del cadáver, del cuerpo del hombre muerto, del hombre que falta mientras el cuerpo persiste, estar indiscerniblemente presente y ausente, apartamiento y presencia a la vez:

La ausencia del ser del hombre se reconoce en la existencia persistente de su cuerpo, realidad que testimonia paradójicamente de su falta de realidad, presencia que ocupa el lugar de la ausencia misma. Experiencia cruel, en la que la inconsistencia del hombre se aprende de su propia consistencia material: el hombre no es nada porque él es precisamente alguna cosa – aquella cosa.⁷⁴

Pierre Fédida sostiene que la *melancolía* consiste en la imposible escisión generalmente lograda en el duelo como proceso de separación del alma y el cuerpo. Todo ocurre como si el melancólico no pudiera lograr esa escisión y tendiera entonces a identificar su *pensamiento* con el cuerpo cadáver, hasta el punto de dejar que ese pensamiento sufriera la descomposición de éste. Se trata de un extraño duelo inmortal e inmortalizante que puede ser comprendido en parte como enigmática constitución de *sepultura de sí*:

El trabajo de duelo no sería sino lo que responde a la necesidad de dejar que en el pensamiento se disgregue la imagen, sin embargo inmediatamente presente, del cuerpo-cadáver. Desde luego tal disgregación de la imagen equivale a una anulación del ajeno-odiado, pero parece poner en marcha la represión que resulta necesaria para la experiencia (de lo) psíquica(o) de la imagen –particularmente en el sueño– de conceder sepultura a los muertos amados. Y por esa razón la *imagen* tiene el valor de moldeado que restituye a los muertos su *semejanza*. No sería concebible que los muertos no encuentren así una integridad que el recuerdo consciente es incierto que pueda asegurar. A la inversa, la negligencia de las imágenes –es decir, del sueño– es lo que amenaza en su cuerpo a quien, aprovechando el olvido ocasionado por el duelo, se desviara de la obligación de «abrir las imágenes». Porque es tal apertura la que garantiza la verdadera sepultura de los muertos. [...]

En tal sentido, el proceso de duelo melancólico es un proceso de cadaverización del pensamiento. Convendría formular la hipótesis de que el melancólico no suelta su cadáver y que la culpa que lo caracteriza equivale a conservar hasta el agotamiento del sujeto y de la muerte –del sujeto en su muerte– un cuerpo del otro al que le está negada la autonomía de su muerte. La violencia de la queja melancólica encuentra su potencia en un odio hacia el «otro» –que se dice vuelto sobre sí mismo– que impone esa identificación posesiva sacrificial a su cuerpo muerto. En tales condiciones, la descomposición del pensamiento excluye, en cierto modo, el recurso al sueño y a su obra de sepultura. [...] Si aquí no se trata tanto de una

⁷³ FÉDIDA, Pierre, *L'absence*, Gallimard, París 1978.

⁷⁴ ROSSET, Clément, *Le philosophe et les sortilèges*, Minuit, París 1985, pp. 106 y 107. Véase el capítulo 4: «Visions de l'absence», y en concreto el punto 5: «Les absences du corps», pp. 106-112, donde se comenta el texto de Fédida.

cadaverización de lo psíquico, sí se trata –como en la melancolía– de un extraño duelo inmortal e inmortalizante que puede ser comprendido en parte como enigmática constitución de *sepultura de sí*.⁷⁵

Para expresarlo, Baudelaire –el supremo experto en melancolía (quien deliberadamente emplea, en sus poemas, todas las palabras francesas que rimen con la palabra vacío, *vide*, en francés)– recurre a términos que están marcados con el prefijo de la negación: lo irreparable, lo irremediable, lo irremisible... En «L'Irréparable» [Lo irreparable], Baudelaire compara su corazón con un escenario vacío: «Pero mi corazón, al cual ignora el éxtasis, / Es un teatro en donde esperamos / Siempre, siempre en vano, ¡al Ser con alas de tul!»⁷⁶.

Tan radical es el aniquilamiento ascético, que se pudo confundir con el aniquilamiento melancólico:

En los versos que acabamos de citar, Baudelaire reformula en términos modernos, triviales, una antiquísima imagen de la teología negativa, una figura incansablemente repetida por los místicos: el alma debe estar vacía para recibir a Dios. La ascesis debe consumir, destruir, evacuar todos los pensamientos, todos los deseos de la criatura. El alma debe alcanzar la perfección del vacío para poder ser perfectamente habitada por la luz y al amor divinos, que así descenderán hacia ella. Afirmar que el alma es capaz de Dios –*capax Dei*– es afirmar que se debe abolir de ella todo aquello que no concuerda con la voluntad de Dios; los heréticos incluso dirán que todo lo que no es presencia actual de Dios debe eliminarse, para dejar aquello que hace de nosotros una parcela de su esencia. Tan radical es el aniquilamiento ascético, que se pudo confundir con el aniquilamiento melancólico, sin que se hubiera notado que entre estos dos aniquilamientos la diferencia radica en aquello que separa a la desesperanza de la esperanza. Los peligros, por ende, son grandes, pues la esperanza de participar de la divinidad es un acto de orgullo, y nada garantiza que, en el vacío perfecto en que se preparan las nupcias, el visitante no sea el Demonio, la concupiscencia carnal bajo la apariencia del Ángel, la tropa de monstruos... Y quizá también el Yo, sustituto de un Dios que no aceptará cruzar la distancia que Lo separa de la criatura. [...]

El sentimiento, que no puede encontrar reposo en el vacío, va más allá de la región de las ficciones consolantes para buscar un éxtasis que transmute al vacío en un Ser absoluto. La vía de un místico «salvaje» toma el relevo de la ficción novelesca, y no es menos literaria a que ésta.⁷⁷

El conocimiento místico es un saber de duelo, por su propia vocación de ruina⁷⁸. Tal como escribe Michel de Certeau al inicio de *La fábula mística*:

La escritura que dedico a los discursos místicos de (o sobre) la presencia (de Dios) tiene como estatuto *no formar parte de ellos*. Se produce a partir de este duelo, duelo inaceptado, que se ha convertido en la

⁷⁵ FÉDIDA, Pierre, *El sitio del ajeno. La situación psicoanalítica*, Siglo XXI, México 2006, pp. 99-100.

⁷⁶ «Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase, / Est un théâtre où l'on attend / Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze!». Ch. Baudelaire, «L'Irréparable», *Les Fleurs du mal*, LIV, en *Œuvres complètes*, ed., presentación y notas de C. Pichois, 2 vols., Gallimard, París 1975-1976 [1961], vol. I, p. 55.

⁷⁷ STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «En Tu nada yo espero hallar el Todo», pp. 441-442, 443.

⁷⁸ Cfr. CERTEAU, *La fábula mística*, op. cit., pp. 11, 352 (cita), 370 ss.; DIDI-HUBERMAN, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Shangrila, Santander 2015, p. 80.

enfermedad de estar separado, análoga quizás al mal que constituía ya en el siglo XVI un secreto motor del pensamiento, la *Melancholia*. Una carencia empuja a escribir. No cesa de escribirse en viajes por un país del que estoy alejado. Si tuviera que precisar el lugar desde el que se produce, lo primero que querría evitar a este relato de viaje es el «prestigio» (impúdico y obsceno, en este caso) de ser tomado por un discurso acreditado por una presencia, autorizado a hablar en su nombre, supuestamente sabedor, en definitiva, de lo que es. [...]

Estamos enfermos de la ausencia porque estamos enfermos del único.

El Uno ya no está aquí. «Se lo han llevado», dicen tantos cantos místicos que con el relato de su pérdida inauguran [...] una teología del fantasma [...]. Antaño, el fantasma del padre de Hamlet se convertía en la ley del palacio en el que ya no estaba. Del mismo modo, el ausente que ya no está ni en el cielo ni en la tierra habita la región de una extrañeza tercera (ni una ni otra). Su «muerte» lo ha situado en este entre-dos. A modo de aproximación, ésta es la región que nos señalan hoy los autores místicos.

De hecho, estos autores del pasado introducen en nuestra actualidad el lenguaje de una «nostalgia» ligada a esa otra tierra. Crean y protegen un lugar algo parecido a la *saudade* brasileña, una añoranza de la tierra natal (si es verdad que esa tierra otra sigue siendo la nuestra a pesar de que estamos separados de ella).⁷⁹

Paradoja del lenguaje místico que pretende «*manifestar a un ausente* necesario y sin embargo imposible de situar como tal en el enunciado»⁸⁰.

El cuerpo vaciado por la ausencia. Desde el principio, muy seguramente hay en la escritura de Michel de Certeau esta melancolía de la ausencia⁸¹, de la pérdida, que el final del filme *Inland Empire* de David Lynch ejemplifica tan bien, pero en Certeau la melancolía no toma jamás el camino de su vía más transitada, la de la destrucción, de la morbidez, toma la cara de una levedad ética y de una disponibilidad melancólica, la del secreto⁸²: «Se trata de una melancolía pensativa, solícita y angelical que se nutre de algo definitivamente ausente, como si hubiera logrado mezclar lo trágico de Hamlet con la levedad de Ariel de Shakespeare.»⁸³ Esta marcha mística conduce hacia un horizonte poético: «El poema es el *cuerpo-fábula* que habla desde esa nada y que hace hablar (*fari*). Sobreviene así tal y como ruedan las lágrimas –no es fabricación de un corpus en lugar de un cuerpo, sino efecto imprevisible del cuerpo vaciado por la ausencia»⁸⁴. Esas carencias

⁷⁹ CERTEAU, *ibid.*, pp. 11-12.

⁸⁰ CERTEAU, Michel de, «Le discours mystique», de *Histoire et mystique*, ahora in: CERTEAU, Michel de, *L'Absent de l'histoire*, [Tours], Mame, 1973, p. 161. Traducción al castellano: *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, ed. de L. Giard, Katz, Buenos Aires 2007, p. 58.

⁸¹ Cfr. CERTEAU, «Mélancolique et / ou Mystique...», art. cit.

⁸² Cfr. DOSSE, *Michel de Certeau. El caminante herido*, op. cit., p. 611.

⁸³ Christine Buci-Glucksmann, entrevista con el autor. Cit. *ibid.*, p. 611.

⁸⁴ CERTEAU, M. de, «Le corps folié: mystique et folie aux XVI^e et XVII^e siècles», in: A. VERDIGLIONE, (pres.), *La folie dans la psychanalyse. Documents du Congrès international de Psychanalyse*, Milan 1-4 décembre 1976, Payot, París 1977, p. 203. Véase a su vez CAUSSE, Jean-Daniel, «Le corps et l'expérience mystique. Analyse à la lumière de Jacques Lacan et de Michel de Certeau», *Cahiers d'Études du Religieux. Recherches interdisciplinaires*, 13 (2014), (en línea).

provocadas por esas separaciones son otros tantos simulacros de la muerte, los que vuelven a impulsar el deseo y hacen advenir el habla, lo que Rilke calificaba de «lenguaje de la ausencia».

La mística es la figura privilegiada de la transición entre un mundo que se acaba y otro que surge, un fulgor que expresa la cristalización de un deseo de ser y al mismo tiempo un periodo de duelo.

El «faltante» habita la casa de forma espectral:

La experiencia no cesa pues de *dejar pasar*. Perder, o perderse, es el movimiento metafórico de partir, de salir de un lugar que no sabría ser el «hogar» del ser o del sentido. Quien no habita allí se arroja fuera. No obstante, este exilio toma la forma de un *raptus* melancólico de defenestración. Así, Surin, dominado un día por el «furioso instinto» que tenía por «el precipicio»: «perdió todo conocimiento, y de repente, como si estuviera dormido, sin ver lo que hacía, se precipitó por esta ventana...» (*Science expérimentale*, II, cap. 4). Identificado con el objeto perdido (que no está en su lugar), se arroja y lo arroja, en un mismo gesto. Sin embargo, la crisis melancólica indica solamente un momento en la abyección del yo, estructura más continua que en ocasiones manifiesta momentos de depresión, en otras insatisfacciones del yo que llevan al cuerpo a la carroña, y, en otras, secuencias de enfermedades o de humillaciones del cuerpo. En el fondo, según la distinción freudiana (cfr. *Duelo y melancolía*), estas alienaciones apuntan más bien, en forma de metáforas, a un *duelo*. Ir a «arrojarse» en el otro, es hacer su duelo del lugar propio, consentir esta pérdida, aceptar estar siempre fuera del lugar, en una relación con lo que pasa siempre, o en el gesto de siempre dejar pasar. El corolario en amor sería, como en la obra de Breton (*Poésie et autre*, 1960, p. 165), que el *Único* se presentara como «le *dernier* visage aimé» [«el *último* rostro amado»], el que pasa o el que ya se ha dejado pasar.⁸⁵

Perder, perderse. El viaje interior se transforma en itinerancia geográfica. Para Surin, caminar es arrojarse hacia fuera, arrojarse por la ventana. Lo mismo se puede decir de las mujeres condenadas al suicidio, es decir, a caminar, de los filmes de Mizoguchi, Sternberg, Ophüls, Ulmer, Bresson, Oliveira, Resnais, Rivette, Tarr, Garrel. Todas estas mujeres están en el centro del relato moviéndose hacia la muerte. Y todas invitan a preguntarse hasta qué punto construyen (de hecho, construimos) el relato de su propia vida.

Se precipitan tras el que han perdido. Trabajo de duelo, el de la mística. El siglo XVII, por ejemplo, es una época mística en la que unas cuantas fracturas decisivas dan paso a una atmósfera vespertina que Guy Petitedemange califica de melancólica. La herida propia a ese tiempo instituye algo irreparable, una distancia infranqueable transformada por lo místicos en pasión y en método. Fábula, la mística, al contrario de la ficción, se sitúa del lado de la palabra, sin emplazamiento. Es la expresión de la carencia bajo la doble forma del habla y del silencio: «El fundamento de la ciencia mística es sin duda ese monte (Carmelo) de silencio»⁸⁶. El aporte decisivo de Michel de

⁸⁵ CERTEAU, «Le corps folié: mystique et folie aux XVI^e et XVII^e siècles», art. cit., p. 198.

⁸⁶ CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Gallimard, París 1982, p. 186.

Certeau, para Petitdemange, es el haber iluminado ese nuevo territorio de los místicos que es el lenguaje: «El hallazgo, la característica del talento de Michel de Certeau es el haber organizado, a lo largo de los años y de las escrituras, su enfoque de la mística a través de la exploración meticulosa de su huella exacta en el lenguaje»⁸⁷. El aspecto decisivo de la enunciación en la invención mística, que da toda su fuerza al acto y al querer, coloca al cuerpo en posición central en el dispositivo. Certeau logra una atadura entre cuerpo, deseo y ausencia que hace pensar en las temáticas lacanianas, pero que aquí toma un «giro» particular pues «la palabra “mística” apunta a un cuerpo que aún está ausente»⁸⁸. El estatuto de la escritura aparece entonces como un sustituto, como lo que queda para hablar un habla imposible, una manera de morir entregándose. Escribir, es «perder algo de su propio cuerpo para que nazca un texto, un cuerpo para el otro»⁸⁹, como lo dice Certeau a propósito de santa Teresa de Ávila.

Al final de 1986, año en que fallece Certeau, Petitdemange vuelve a *La fábula mística*. Recuerda la importancia del método en Certeau, ese arte de la distancia, de la desviación para abordar esa literatura inquietante como testimonio consciente de un duelo⁹⁰. Discierne una de las llaves interpretativas de Certeau en el hecho de presentar a los místicos no como nostálgicos puros o restauradores, sino que, al contrario, aceptando, con el júbilo de aquellos que perciben la luz en la oscuridad, la vacuidad que resulta de la cesura moderna, sin que por ello se resignen.

«Éxtasis blanco», en palabras de Michel de Certeau, es decir, esa labor de vaciamiento que se debe proseguir hasta en los límites más extremos con el fin de realizar el acto de ver que es devorador, aquel «afortunado naufragio» de J.-J. Surin («naufragio / [en] el Abismo / blanqueado», en palabras de Mallarmé) que encuentra en la blancura lo que excede a cualquier división y en el éxtasis lo que mata la conciencia hasta «una muerte iluminada». Esta retórica blanca, también se le atraviesa a Certeau con Marguerite Duras, cuya obra presenta otra expresión de la mística/melancolía moderna, con su personaje de la mendiga de *India Song*, sin nombre y sin rostro, cuyo interminable canto de Savannakhet hace hablar incansablemente, o también Lol V. Stein, perdida en el otro, arrebatada a ella misma, imposible de conocerla pues conocerla es «saber

⁸⁷ PETITDEMANGE, Guy, «L'invention du commencement. *La Fable mystique*, de Michel de Certeau. Première lecture», *Recherches de Science Religieuse* (1983), n.º 71, pp. 497-520, p. 509.

⁸⁸ CERTEAU, *La Fable mystique*, op. cit., p. 319.

⁸⁹ CERTEAU, *La Fable mystique*, op. cit., p. 260.

⁹⁰ Cfr. PETITDEMANGE, G., «Le deuil impossible de la mystique», in: CH. DELACROIX – F. DOSSE – P. GARCIA – M. TREBITSCH (dir.), *Michel de Certeau. Les chemins d'histoire*, Complexe, París 2002, pp. 37-54.

menos de ella, cada vez menos.»⁹¹ Esta nada con la que se confronta esta retórica de la melancolía, se codea muy de cerca con la muerte y la «herida» le da un nuevo impulso que evoca la presencia permanente del dolor, sin catarsis posible: «Los textos doman a la enfermedad de la muerte, hacen uno con ella, están al mismo nivel que ella, sin distancia y sin escapatoria. Ninguna purificación nos espera a la salida de estas novelas a ras de la enfermedad.»⁹² Con Marguerite Duras, el dolor y la muerte acompañan a la escritura así como la locura en calidad de acto de ver sigue siendo acto de razón: «Me vuelvo loca en plenitud de razón.»⁹³ En su bello filme en blanco y negro *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1978), la voz en *off*, la palabra de la escritora, dice sobre un fondo de cielo desnudo y luminoso: «¿Y cómo descubrir el cuerpo de Aurélia Steiner? Ella no mira siempre. Los ojos están cerrados sobre un rectángulo blanco de muerte.»

Para estas jóvenes suicidas –Das junge Mädchen (la joven) (*La muerte cansada*, o *Las tres luces*, 1921, F. Lang), Mae (*Los muelles de Nueva York*, 1928, J. von Sternberg), Christine (*Amoríos*, 1932, M. Ophüls), Ayako (*Elegía de Naniwa*, 1936, K. Mizoguchi), Evelyne (*Sans lendemain*, 1939, M. Ophüls), Yuki (*El destino de la señora Yuki*, 1950, K. Mizoguchi), Miyagi (*Cuentos de la luna pálida*, 1953, K. Mizoguchi), Osan (*Los amantes crucificados*, 1954, K. Mizoguchi), Anju (*El intendente Sansho*, 1954, K. Mizoguchi), Yukiko (*La mujer crucificada*, 1954, K. Mizoguchi), Kwei-fei (*La Emperatriz Yang Kwei-fei*, 1955, K. Mizoguchi), Nana (*Vivre sa vie*, 1962, J.-L. Godard), Suzanne (*La religieuse*, 1966, J. Rivette), Mouchette (*Mouchette*, 1967, R. Bresson), *Une femme douce* (1969, R. Bresson), Marthe (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1972, R. Bresson), Jean Seberg (*Les hautes solitudes*, 1974, Ph. Garrel), Mariana (*Amor de perdição*, 1979, M. de Oliveira), Élisabeth (*L'amour à mort*, 1984, A. Resnais), Marie (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984, Ph. Garrel), Génie (*Rue Fontaine*, 1984, Ph. Garrel), Marie Sept-Épées (*El zapato de raso*, 1985, M. de Oliveira), Romaine (*Mélo*, 1986, Alain Resnais), Ema (*El valle de Abraham*, 1993, M. de Oliveira), Estike (*Sátántangó*, 1994, B. Tarr), Olga (*Nuestra música*, 2004, J.-L. Godard), Céline (*Hadewijch*, 2009, B. Dumont)–, el ejemplo a seguir es el del santo o el místico, que frente a la combustión insoslayable y destructora del fuego del mal, opone la aniquilación en otra llama, como la falena que se lanza violentamente sobre la llama del Amado para consumirse en ella, sin dejar rastro ni indicio de su existencia, cumpliendo así la dialéctica

⁹¹ DURAS, Marguerite, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, Gallimard, París 1976, p. 81.

⁹² KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, París 1987, p. 235.

⁹³ DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Minuit, París 1984, pp. 104-106.

del penetrarse y vaciarse, *inmolarse* y *desaparecer*⁹⁴; en definitiva, aquello a lo que aspiraban los poetas-videntes –Rilke, Lezama Lima, Celan, Valente–: la consunción o «deshacimiento» del místico, derramamiento o desprendimiento de la vista en la visión, consumirse en esa misión, ir perseverando en el desaparecer hasta hacerse invisible. En este sentido, Manoel de Oliveira ve en el destino melancólico y trágico de heroínas de sus filmes como Mariana o Ema la expresión de otra clase de amor de orden superior, el verdadero amor, en el que cada uno da más de lo que recibe⁹⁵; ellas mueren de enfermedad, pero cuando mueren de enfermedad, están ya muertas de amor, puesto que es el amor el que da la muerte⁹⁶.

Las prácticas ascéticas de morir al propio ser, de la liberación en vida y la visualización de la tumba redentora, en definitiva, de someterse a una disciplina del desapego para renacer a la vida, han sido bellamente expresadas, de forma más o menos directa, en el espejo opaco de la pantalla de cine. «Me preparaba a morir», escribe Rilke, «es esta muerte la que de continuo está en mí, la que en mí trabaja»⁹⁷. Por medio del fundido en negro, la luz que se apaga, la imagen se ensombrece ante lo que no puede ser mostrado, pero la oscuridad, en vez de suponer una limitación, alumbraba lo invisible. Cuerpos-ruina, materia iluminada: el de Suzanne (*La religieuse*, J. Rivette), que vive en reclusión, *morte au monde*, y que ha soportado el acoso de las hermanas del convento: «¡pisadla, es un cadáver!», y que, convertida en cortesana, puede ver la ventana por la que tirarse y alcanzar así la liberación; Nana, una «puta santa» que, sin ser consciente de ello, ejercita el abandono ascético de sí en las calles, el radical desasimiento, confiesa que quiere morir, que «da su cuerpo, pero preserva su alma» renunciando a la vida un cierto tiempo para merecer *une autre vie* (*Vivre sa vie*, 1962, J.-L. Godard); o esa otra muchacha (*Dans le noir du temps*, 2002, J.-L. Godard), que yace de blanco como la cal viva, sacrificada, arqueada sobre la piedra oscura, «cuando uno está muerto, y uno vive», corpúsculo de la luz; ante las profundas y agitadas aguas, los ojos de Olga (*Nuestra música*, 2004, J.-L. Godard), otra joven mártir de mirada beatífica que ha cumplido la «muerte propia», que ha alcanzado *l'autre monde*, se cierran para intentar ver.

⁹⁴ Cfr. ORTEGA, Carlos, *Lo excelso y lo raro. Ensayos sobre poesía y pensamiento*, Huerga y Fierro, Madrid 1997, pp. 83, 89.

⁹⁵ BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du cinéma, París 1996, p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁷ RILKE, Rainer Maria, *Cartas a una amiga veneciana*, traducción y prólogo de Jorge Gimeno, Hiperión, Madrid 1993, p. 23.

Presencia que falta, pérdida irremediable; desolación, duelo; falta (*manque*)/falta del lenguaje que sólo subsiste por medio de antinomias y paradojas. La ausencia crea una zona espectral de desaparición; de no-manifestación y, a la vez, suscita búsqueda y espera; reclama (en el anhelo, el dolor, el presagio, la melancolía ardorosa...) que lo ausente, anulando espacios, se haga cuerpo y presencia.

Por ello, es a propósito de obras literarias que Foucault revela más claramente la ausencia radical que «se ahonda en el signo que ella hace para que se avance hacia la ausencia como si fuera posible reunirse con ella»⁹⁸. Esta ausencia habla en el «yo». No sólo como lo pensaba Mallarmé y como lo repite la nueva literatura, «la palabra es la inexistencia manifiesta de lo que designa», sino que el ser del lenguaje es la acción visible en la cual se borra el que habla. Un deseo jamás objetivable está dirigido hacia la nada que la habita, y «el objeto que vendría a llenarla sólo podría borrarla»⁹⁹. Mucho antes que a sus locutores, el lenguaje espera a Godot.¹⁰⁰

Ese lenguaje discurre dentro de un sistema como de vasos comunicantes entre la cosa y su ausencia; la imagen es la ausencia de la cosa y la cosa es el conjunto de cualidades de que carece y que la definen como cosa ausente, nulificada o, para emplear una expresión cara a Mallarmé, «abolida», devuelta a la nada de su inanidad sonora mediante una escritura sometida a los más arduos rigores de una metafísica desolada y terrible y a los más enrarecidos preceptos de una poética limítrofe de la Alquimia.

Es sabido que una tesis desde ahora clásica [...] cree explicar el mecanismo del deseo no por la presencia de un objeto deseable o deseado, sino más bien por su ausencia, o incluso por su presencia «imaginaria» o «simbólica» [...]. El deseo ya no aparece allí como efecto (eventual) de lo real, sino como un efecto exactamente inverso, efecto de lo irreal que abandona a la cosa en provecho de sus representaciones posibles, consideradas como las únicas aptas para solicitar el deseo. [...]

Las relaciones entre lo real y el deseo se han vuelto, en resumen, tan malas, que parece aventurado hablar hoy de «objeto del deseo» salvo para precisar enseguida que se entiende por ello un objeto que hace absolutamente falta, es decir, lo contrario de todo objeto real: como la nube fuera del mundo de Baudelaire, la flor ausente de Mallarmé, el objeto *a* de Lacan, que no interesa sino en la medida en que «falta a su sitio».¹⁰¹

En este sentido, Michel de Certeau emplea términos que progresivamente van radicalizando ese retiro de lo divino al *no-lugar*, incrementando el desamparo y la nostalgia por la presencia que

⁹⁸ FOUCAULT, Michel, «La Pensée du dehors», *Critique*, 229 (junio 1966), sobre Maurice Blanchot, pp. 523-546, p. 531.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 544.

¹⁰⁰ CERTEAU, «El sol negro del lenguaje: Michel Foucault», *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰¹ ROSSET, *El objeto singular*, *op. cit.*, pp. 54-55.

falta y la labor de duelo: «el lugar del Otro», «el Extranjero», «el Ausente de la historia», «una presencia, retirada en el silencio», «un ausente necesario», «el Silente», «Nadie», *Nemo, Niemand*, «lo anónimo», «la Huella perdida»... Los gestos poéticos son a su vez la expresión de este rito de duelo. Así, en un poema de Blanca Varela:

No sé si te amo o te aborrezco
como si hubieras muerto antes de tiempo
o estuvieras naciendo poco a poco
penosamente de la nada siempre.

Porque es terrible comenzar nombrándote
desde el principio ciego de las cosas
con colores con letras y con aire.

Violeta rojo azul amarillo naranja
melancólicamente
esperanzadamente
absurdamente
eternamente. [...]

Esta mañana también era muy fría. Había nieve sucia, irreconocible. Un ebrio dormía profundamente, como un ángel, en la escalera de un sótano. Al lado, en la vitrina de una tienda de modas, un formidable sol de cartón sonreía. [...]

Hedores y tristeza
devorando paraísos de arena
sólo este subterráneo perfume
de lamento y guitarras
y el gran dios roedor
y el gran vientre vacío.¹⁰²

Asimismo, el poeta Antonio Gamoneda, en una senda que va de la pobreza a la pureza de los límites, en un poema de su *Libro del frío* escribe sobre la melancolía que embriaga:

Alguien ha entrado en la memoria blanca, en la inmovilidad del corazón.
Ve una luz debajo de la niebla y la dulzura del error me hace cerrar los ojos.
Es la ebriedad de la melancolía; como acercar el rostro a una rosa enferma, indecisa entre el perfume y la muerte.¹⁰³

¹⁰² VARELA, Blanca, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 2001, pp. 93-95.

¹⁰³ GAMONEDA, Antonio, *Libro del frío*, ed. revisada y aumentada, Siruela, Madrid 2003 [1992], p. 69.

Región blanca, con su luz cegadora, la senda vacía y del rastro frío, de la memoria blanca casi amnésica, donde los vivos conversan con los muertos¹⁰⁴. Contemplación de un paisaje desolado, como nacido de la fría extensión para dejar su melancólica constancia del despojamiento¹⁰⁵. La blanca inmensidad aquí no colma ni redime, apoca, empequeñece. Esta monódica salmodia de la merma, del acabamiento, rehúye la gala retórica. No mitiga la merma, no contrarresta el apagamiento. Gamoneda va a pérdida. Oscila entre el vértigo y el olvido y se extravía en una eternidad vacía. La desaparición es el espacio (la «geografía blanca») surcado por la inscripción de los símbolos en el poema, allí donde tiene lugar lo que queda de un cuerpo real e imaginal, donde «arden las pérdidas», donde «arden las significaciones». De principio a fin, *Libro del frío* es una andadura hacia la desposesión¹⁰⁶. Mientras se encamina hacia ese olvido el yo lírico se desdobra en el «vigilante de la nieve», una especie de *alter ego*, en la vejez y ante la muerte, que quiere volver al amor materno. Ese personaje o esa máscara del yo lírico fue inspirado por Jorge Pedrero, un obrero del vidrio y pintor que se suicidó, al que Gamoneda una vez se encontró diciendo solo que estaba cuidando de la nieve.

El poema es, en la obra de Gamoneda, ese cuerpo transustanciado en aparición simbólica. Presencia real de la desaparición:

Los símbolos son la realidad misma de la desaparición: cuerpo de lo desaparecido, presencia fantasmática que se simboliza a sí misma, aparición de lo inaparente. [...] Lo desaparecido no es algo que haya aparecido en sí, firme y estable, al igual que la pérdida no es ausencia de un sentido que antes fuera claro y distinto. La intempestividad del poema revela la anacronía de lo que en él hace su aparición, o lo crónicamente inaparente de unas huellas cuya presencia material sólo señala la ausencia de la que ellas mismas son cuerpo. La desaparición precede a la aparición: el presente del símbolo es el presente *preterido* de un resto que se yergue, espectral, ante el duelo. El duelo somatiza el lenguaje, lo convierte en el medio de una incorporación (devoración, deyección) de imágenes en las que no retorna sino su pérdida: hace de él un espacio de reliquias. El duelo dice lo imposible de la desaparición. Nada desaparece del todo: hay siempre un resto en el que lo que queda de algo permanece y aparece. El símbolo es ese resto en el que algo no es propiamente algo ni nada (la *des-aparición*) aparece.

¹⁰⁴ «El vigilante de la nieve podría ser cualquiera que se mueve en la blancura desoladora de lo que falta. En la melancolía de una pérdida que no logra elaborarse, en la que el trabajo de duelo no puede realizarse ante la multitud de lápidas vacías, sin nombre, cuerpo o sepelio. Sin exhumación que presentifique el rostro singular de la muerte: solo el frío que evita el letargo final y lanza a una errancia interminable en busca de lo desaparecido.» BORRA, Arturo, *Poesía como exilio. En los límites de la comunicación*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2017, p. 241.

¹⁰⁵ Véase YURKIÉVICH, Saúl, «La blanca melancolía de Antonio Gamoneda», in: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Fráncfort d. M. 2007, pp. 255-257; id., «Para dar en el blanco», *ibid.*, pp. 229-231.

¹⁰⁶ Cfr. ANCET, Jacques, «El éxtasis blanco», prólogo a la 2.^a ed. de *Libro del frío*, Germania, Alzira (Valencia) 2000, pp. 7-21, en concreto, pp. 8, 11, 18.

Los poemas de Gamoneda emiten el brillo tenebroso de una mirada melancólica. En un libro iluminador sobre el trabajo del duelo, Pierre Fédida ha señalado que la *psyché* aparece ante la visión del melancólico, no como alma o aliento vital, sino como un cuerpo vacío que ocupa *el lugar de la ausencia*. [...] Los gestos poéticos son fórmulas de un rito de duelo. [...] El poema es ese cuerpo transustanciado en aparición simbólica. Presencia real de la desaparición. Resto que arde en memoria de una pérdida. Cruel símbolo de sí.¹⁰⁷

El duelo ligado a la pérdida, «el duelo, ese ángel nocturno».

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-Textos.
- ÁLVAREZ, Javier (1997), *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Madrid: Trotta.
- ARISTÓTELES (2007), *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, Barcelona: Acantilado.
- BADER, Günter (1990), *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1996), *Conversations avec Manoel de Oliveira*, París: Cahiers du cinéma.
- BAHUN, Sanja (2013), *Modernism and Melancholia. Writing as Countermourning*, Oxford: Oxford University Press.
- BAUDELAIRE, Charles (1975-1976 [1961]), *Œuvres complètes*, ed., presentación y notas de Claude Pichois, 2 vols., [París]: Gallimard.
- BENZENHÖFER, Udo [et al.] (1990), *Melancholie in Literatur und Kunst*, Stuttgart: Guido Pressler.
- BIĘCZYK, Marek (2014), *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, Barcelona: Acantilado.
- BRESSON, Robert (1979), *Notas sobre el cinematógrafo*, México D. F.: Era.
- BRETON, Stanislas (1985), *Deux mystiques de l'excès : J.-J. Surin et Maître Eckhart*, París: Cerf.
- BURTON, Robert (1947), *Anatomía de la melancolía*, [Buenos Aires]: Espasa-Calpe.
- CERTEAU, Michel de (1973), *L'Absent de l'histoire*, [Tours]: Mame.
- CERTEAU, Michel de (1977), «Le corps folié: mystique et folie aux XVI^e et XVII^e siècles». In: VERDIGLIONE, Armando (pres.), *La folie dans la psychanalyse*. Documents du Congrès international de Psychanalyse, Milan, 1-4 décembre 1976. París: Payot, pp. 189-203.
- CERTEAU, Michel de (octubre 1978), «Mélancolique et / ou Mystique : J.-J. Surin. Fable du nom et mystique du sujet : Surin», *Analytiques*, n.º 2, París: Christian Bourgois Éditeur, pp. 35-48.
- CERTEAU, Michel de (1982), *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, París: Gallimard.
- CERTEAU, Michel de (1995), *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, México: Universidad Iberoamericana.
- CERTEAU, Michel de (2007), *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, ed. de Luce Giard, Buenos Aires: Katz.

¹⁰⁷ CUESTA ABAD, J. M., «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda», in: M. CASADO (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Fráncfort d. M., 2009, pp. 119-120, 136.

CLAIR, Jean (dir.) (2005), *Mélancolie, génie et folie en Occident. En hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005*, catálogo de exposición, París: Gallimard, Réunion des musées nationaux.

CUESTA ABAD, José Manuel (2009), «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda». In: CASADO, Miguel (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid; Fráncfort d. M.: Iberoamericana; Vervuert, pp. 99-136.

CUESTA ABAD, José Manuel (2017), *Figuras en fantasma. Tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Madrid: Libros de la resistencia.

DELACROIX, Henri (1908), *Études d'histoire et de psychologie du mysticisme. Les grands mystiques chrétiens*, París: Félix Alcan.

DERRIDA, Jacques (2013), *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra: Ellago.

DIDIER, Béatrice; LÉVY-BERTHERAT, Déborah; PONNAU, Gwenhaël (dir.) (1997), *Poétiques du néant. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, [París]: Sedes, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Santander: Shangrila.

DOSSE, François (2003), *Michel de Certeau. El caminante herido*, México: Universidad Iberoamericana.

DURAS, Marguerite (1976), *Le Ravisement de Lol V. Stein*, París: Gallimard.

DURAS, Marguerite (1984), *L'Amant*, París: Minuit.

FÉDIDA, Pierre (1978), *L'absence*, París: Gallimard.

FÉDIDA, Pierre (2006), *El sitio del ajeno. La situación psicoanalítica*, México: Siglo XXI.

FERRERO, Adelio (1976), *Robert Bresson*, Florencia: La Nuova Italia.

FLETCHER, John; BENJAMIN, Andrew (eds.) (1990), *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, Londres: Routledge.

FÖLDÉNYI, László F. (1996), *Melancolía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

FONT, Domènec (2003), *Michelangelo Antonioni*, Madrid: Cátedra.

FRAPPAT, Hélène (2001), *Jacques Rivette, secret compris*, París: Cahiers du cinéma.

FREUD, Sigmund (1992), «Duelo y melancolía». In: *Obras completas*, vol. XIV, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey; con la colaboración de Anna Freud [et al.]; traducción directa del alemán de José Luis Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 236-255.

GAMONEDA, Antonio (2000), *Libro del frío*, 2.^a ed., prólogo de Jacques Ancet, Valencia: Germania.

GONZALO CARBÓ, Antoni (2009), «La muerte deslumbrada: ojos vacíos de luz anegados (en torno a *Mouchette* de Robert Bresson y *Sanshô dayû* de Kenji Mizoguchi)», *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, n.º 9, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 72-82.

GUARDINI, Romano (1952), *Ritratto della malinconia*, Brescia: Morcelliana.

HERSANT, Yves (ed.) (2005), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, París: R. Laffont.

KAWOHL, Birgit (1995), *Georg Trakl: Melancholie des Abends. Eine Analyse*, Wetzlar: Kletsmeier.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz (1991), *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza.

KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París: Gallimard.

LACAN, Jacques (1973), *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, texto establecido por Jacques-Alain Miller, París: Seuil.

LACAN, Jacques (1975), *Le Séminaire, Livre XX: Encore*, 1972-1973, texto establecido por Jacques-Alain Miller, París: Seuil.

LACAN, Jacques (1981), *Le Séminaire, Livre III: Les psychoses*, 1955-1956, texto establecido por Jacques-Alain Miller, París: Seuil.

- LAMBOTTE, Marie-Claude (1984), *Esthétique de la mélancolie*, París: Aubier.
- LAMBOTTE, Marie-Claude (1993), *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, París: Anthropos.
- LAMBOTTE, Marie-Claude (2007), *La mélancolie. Études cliniques*, París: Económica.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (pres.) (1998), *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, París, Caen: Lettres Modernes.
- LOSILLA, Carlos (2011), *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay).
- LYNCH, David; MCKENNA, Kristine (2018), *Room to Dream*, Nueva York: Random House.
- MÉVEL, Yann (2008), *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Ámsterdam; Nueva York: Rodopi B.V.
- MICHEL, Louis; CAVALLERA, Ferdinand (ed. crítica) (1926-1928), *Lettres spirituelles du P. Jean-Joseph Surin*, 2 vols., Toulouse: Éditions de la Revue d'ascétique et de mystique.
- MIDDEKE, Martin; WALD, Christina (eds.) (2011), *The Literature of Melancholia. Early Modern to Postmodern*, Houndmills; New York: Palgrave Macmillan.
- NOCHIMSON, Martha P. (1997), *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, Austin: University of Texas Press.
- NOCHIMSON, Martha P. (2013), *David Lynch Swerves. Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, Austin: University of Texas Press.
- PETITDEMANGE, Guy (1983), «L'invention du commencement. La Fable mystique, de Michel de Certeau. Première lecture», *Recherches de Science Religieuse*, n.º 71, París, pp. 497-520.
- PETITDEMANGE, Guy (2002), «Le deuil impossible de la mystique». In: DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick; TREBITSCH, Michel (dir.), *Michel de Certeau. Les chemins d'histoire*. París: Complexe, pp. 37-54.
- PRIGENT, Hélène (2005), *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, París: Gallimard.
- ROSSET, Clément (1985), *Le philosophe et les sortilèges*, París: Minuit.
- ROSSET, Clément (2007), *El objeto singular*, Madrid: Sexto Piso.
- STAROBINSKI, Jean (1989), *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, [s.l.]: Julliard.
- STAROBINSKI, Jean (2016), *La tinta de la melancolía*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- STUTTERHEIM, Kerstin (ed.) (2011), *Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs Inland Empire und Bennett Millers Capote*, Fráncfort d. M., Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang.
- TRAKL, Georg (2006), *Sebastián en sueños y otros poemas*, ed. bilingüe; traducción, selección y prólogo de Jenaro Talens, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- VARELA, Blanca (2001), *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- VÖLKER, Ludwig (1978), *Muse Melancholie, Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn*, Múnich: Fink.
- VÖLKER, Ludwig (1983), «Komm, heilige Melancholie». *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte: mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot (1982), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid: Cátedra.

ZEMAN, Marvin, «The Suicide of Robert Bresson», *Cinema*, vol. 6, n.º 3 (primavera 1971), pp. 37-42.

ZUNZUNEGUI, Santos (2001), *Robert Bresson*, Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, Santos (2017), *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, Madrid: Cátedra.

António Cândido Franco *

Soledade e Soidade no *Amadis de Gaula*

Resumo: Estudam-se os arcaísmos da saudade na literatura medieval portuguesa e ibérica.

Palavras-Chave: Soledade, Soidade, Amor e Literatura.

Soledade and Soidade in *Amadis of Gaul*

Abstract: *Soledade and soidade in the Amadis de Gaula:* Studies on the archaisms of the portuguese «saudade» in the medieval Portuguese and Iberian literatures.

Key Words: Soledade, Soidade, Love and Literature.

* Universidade de Évora (Centro de Estudos em Letras) e Universidade Nova de Lisboa (Instituto de História Contemporânea).

1. O caso do romance *Amadis de Gaula*

A primeira versão que hoje se conhece do romance *Amadis de Gaula*, constituída por quatro livros, foi publicada em língua castelhana, em 1508, Saragoça, por Garci Rodriguez de Montalvo; Montalvo confessa no prólogo da obra, que o seu livro é a refundição de outros três anteriores. Ora, no *Cancioneiro de Baena*, por volta de 1370, Pedro Ferrús, alude, em língua castelhana, à existência do romance, em três livros, sem indicar autor. Em Portugal, por sua vez, Gomes Eanes de Zurara, na *Crónica de D. Pedro de Meneses* (I, cap. 63), escrita pouco depois de 1450, adianta que o livro foi composto na corte de D. Fernando, por um Vasco de Lobeira. Em 1880, foi publicado o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, com composições medievais em galaico-português, onde figura, subscrito por João de Lobeira, um poema, «Lais de Leonoreta», que aparece traduzido e inserido na versão do *Amadis* de Montalvo (Livro II, cap. LIV). Em 1598, Miguel Ferreira, filho do autor dos *Poemas Lusitanos*, a propósito de dois sonetos do pai em linguagem arcaizante sobre um episódio do *Amadis*, o de Briolanja, adianta que os sonetos foram compostos em linguagem usada no tempo do rei Dinis, a mesma que, segundo ele, serviu para compor a história do Amadis, cujo original ainda se conservava, de acordo com a sua notícia, na biblioteca da casa de Aveiro, que ardeu em 1755.

João Pires de Lobeira, o autor da canção de Leonoreta, é um trovador da segunda metade do século XIII e princípios do seguinte, que viveu na corte de Dinis, herdeira como o leitor sabe daquela outra, muito culta, que veio de França com o conde de Bolonha, o futuro Afonso III, pai de Dinis. Põe-se a questão de ser ele, João Lobeira, o autor dos três livros originais do romance, que o seu descendente Vasco de Lobeira teria revisto e completado, justificando assim a atribuição de Zurara. O facto do livro ter sido composto originalmente no reinado de Dinis, numa época recuada, mas muito tocada pelas dramatizações narrativas da matéria da Bretanha, como se tira da tradução do pseudo-Boron, para depois ser completado e revisto no do seu bisneto, não é inverosímil, se pensarmos que a prosa portuguesa ganhou autonomia e maturidade nesse período, primeiro com as excelentes traduções da matéria da Bretanha, que o leitor já conhece, e depois com os livros de linhagens e a *Crónica de 1344* do conde de Barcelos. Acrescente-se ainda, a favor de uma autoria originalmente portuguesa do *Amadis*, a intervenção no texto de Montalvo, por indicação expressa do narrador (Livro I, cap. XL), do infante Afonso de Portugal, que Luís Miguel Ferreira, no comentário à edição dos dois sonetos de seu pai, indica como sendo o futuro Afonso IV, mas que

deve ser o seu meio-irmão, o bastardo Afonso Sanches (1280-1329), primogénito de Dinis e seu filho preferido, ou ainda, segundo Carolina Michaëlis, o irmão de Dinis, que viveu de 1263 a 1312, e foi súbdito castelhano nos últimos anos da sua vida.

A ser assim, o romance representaria a tentativa bem sucedida de dar corpo, a uma prosa dramático-narrativa original que fosse capaz de ser, no seu género próprio, aquilo que estava a ser a cortesia dos trovadores galaico-portugueses; essa prosa passava assim ao lado da mística da *Demanda* (a que se pode acrescentar a tradução feita em Alcobça, na mesma época, da *História de Barlaão e Josafate*), representativa da Idade Média de Bernardo de Claraval. A lírica occitânica tivera como contraponto narrativo as grandes dramatizações do amor do ciclo arturiano, com Chrétien, Thomas e Béroul, que são a expressão dramático-narrativa do ideal cortês; a lírica galaico-portuguesa, apresentando os mesmos valores e bebendo nas mesmas fontes, teria esse mesmo contraponto de desenvolvimento nos livros mais antigos, escritos em galaico-português, do *Amadis de Gaula*.

Assim como assim, o problema da língua original do *Amadis* não passa de hipótese e as provas não são, nem para o lado castelhano, nem para o português, conclusivas. Também não é de rejeitar a existência de versões diversas e paralelas, durante os séculos XIV e XV, tanto escritas em português como em castelhano. Seja como for, e por tudo aquilo que pode acumular um romance que é expressão da lírica de cortesia galaico-portuguesa, mas cuja primeira versão conhecida é escrita em castelhano, o *Amadis* tanto pertence a portugueses como a castelhanos, fazendo parte, por razões diversas, nem sempre cruzadas, de um reservatório poético comum aos dois povos.

2. A Fábula do *Amadis*

É altura de o leitor conhecer a intriga do romance de Montalvo, que, segundo alusões anteriores — uma delas em poema português, composto em 1483 por Nuno Pereira, colaborador do Cancioneiro de Garcia de Resende — teria tido primitivamente, nos três livros das versões medievais, um desfecho diferente. Adiante, o leitor terá notícia das diferenças e do seu significado. Filho dos amores clandestinos e passageiros de Elisena — filha mais nova de Grinter, rei da Armórica (ou Bretanha gaulesa) — e de Perion, rei de Gales (ou Gaula), Amadis é abandonado nas águas, numa barca, com dois sinais de identificação, uma espada e um anel pertencentes ao pai, e uma curtíssima carta escrita por Darioleta, criada de Elisena, onde se indica o seu nome, «— Este é Amadis sem tempo, filho de Rei.» É recolhido e educado por uma família da Escócia,

Gandales e sua mulher, que, desconhecendo a sua origem e progenitores, o baptizam com o nome de Donzel do Mar. Urganda, a desconhecida, profetiza que o Donzel encontrado no mar virá a ser a flor da cavalaria. Mais tarde, no início da adolescência, é conduzido com Gandalim, filho de Gandales, à corte de Languines, rei da Escócia, casado com uma irmã de Elisena, a Dona da Grinalda, e pai de Agrajes e Mabília. O Donzel é escolhido para pajem da princesa Oriana, filha de Lisuarte, rei da Grã-Bretanha, e da rainha Brisena, de visita à corte. A Dona da Grinalda introduz assim o Donzel junto da infanta: —Amiga, éste es un donzel que os servirá.

Oriana, de formosura ímpar, aceita o serviço; Amadis, tímido e calado, incapaz de uma declaração imediata, jura em segredo fidelidade amorosa à sua amiga e senhora. Serviço desinteressado e vassalagem amorosa coincidem neste propósito.

Entretanto, Garinter morre e Perion, rei de Gales, decide recolher e casar com Elisena, de quem tem dois filhos, Galaor e Melícia. Amadis deseja ser armado cavaleiro e Gandales, seu pai de adopção e cavaleiro de Languines, envia-lhe a espada encontrada a seu lado no oceano. O rei Perion faz uma visita ocasional à corte de Languines e é escolhido por Oriana para armar o Donzel do Mar (Livro I, cap. IV), sem todavia chegar a reconhecer a sua espada. Gandalim, irmão de leite do Donzel do Mar, torna-se o seu escudeiro. Uma das primeiras façanhas do Donzel é ajudar Perion a recuperar o seu reino, contra Abies, rei da Irlanda; em desafio particular, Abies, que tinha devastado e conquistado o reino de Perion, é vencido e morto pelo Donzel. Hóspede de Perion e Elisena, o Donzel dá sem intenção o seu anel a Melícia e é assim reconhecido por seus pais (Livro I, cap. X).

Depois disso, e já da posse do seu primeiro nome, Amadis vai para a corte do rei Lisuarte, onde vence em duelo judicial o cavaleiro Dardan e tem o primeiro encontro amigável com Oriana (Livro I, cap. XIV). Têm seguimento as aventuras de Amadis. O mago Arcalaus tenta perder Lisuarte e Brisena, que se vêem obrigados a dar-lhe Oriana, para não faltarem à palavra. Arcalaus instiga Barsinan a conquistar Londres, a depôr Lisuarte e a casar com Oriana, coroando-se rei da Grã-Bretanha. É vencido por Amadis e mandado queimar por Lisuarte; Oriana é resgatada do castelo de Grumen, um primo de Dardan, por Amadis. Depois desta aventura, Oriana oferece-se ao amado numa floresta e, como diz o texto, é feita *dona*, mais por sua vontade que por atrevimento de Amadis, a mais formosa donzela do mundo (Livro I, cap. XXXV, «Cómo Amadís y Galaor supieron la traición hecha, y se deliberaron de procurar, si pudiessen, la libertad del Rey y de Oriana»).

Depois deste encontro, Amadis deixa de novo Oriana em busca de novas aventuras. Parte então para o castelo de Grovenesa, com o propósito de vingar o pai de Briolanja, senhor de Sobradissa, morto à traição, e de restituir o trono à princesa. Cumprida a sua intenção, Briolanja apaixonou-se perdidamente por Amadis. Aqui o texto de Montalvo põe à disposição do leitor duas versões diferentes: a primeira, a pedido do infante Afonso de Portugal, de que o leitor atrás ouviu falar, em que Amadis satisfaz o amor de Briolanja, fazendo-lhe dois gémeos; a segunda, que Montalvo assegura ser a verdadeira, em que Amadis, com o pensamento em Oriana, resiste a esse amor. Foi a primeira versão, que Montalvo atribui ao capricho exterior desse infante português, que deu origem aos dois sonetos arcaizantes de António Ferreira, que o leitor também já conhece.

Ao mesmo tempo, Ardian, o anão que sempre acompanha Amadis e Gandalim, dá a entender a Oriana, por descuido involuntário ou equívoco desajeitado, que Amadis está ao serviço amoroso de Briolanja. Oriana, inflamada de ciúmes, desespera de tudo e decide escrever uma carta seca e vingativa contra Amadis, em que o liberta para sempre dos laços de vassalagem que o ligam a si. Dorin, irmão da Donzela da Dinamarca, aia de Oriana, é por esta encarregada de levar a missiva a Amadis. Este decidira acabar com os encantamentos da Ilha Firme, empresa que nenhum cavaleiro fora capaz de levar por diante até àquela data, pois estava reservada ao cavaleiro que melhor amasse a mais bela dama do mundo. Amadis torna-se, com a ajuda de seus dois irmãos, Galaor e Florestam, o senhor da Ilha Firme, pondo termo aos feitiços de Apolidon e Grimanesa. Aí recebe a carta de Oriana e toma a decisão de abandonar cavalaria e Ilha Firme. Parte então só e sem rumo, abandonando armas e apetrechos de cavalaria, e encontra ao fim de algum espaço um velho ermitão, Andalode, a quem manifesta o desejo de seguir. Andalode é um penitente solitário, que vive duramente há trinta anos no ermitério da Penha Pobre, e mostra-se reticente em se fazer acompanhar; acaba finalmente por ceder e dá-lhe o nome de Beltenebros, evocando assim a formosura do cavaleiro e a pena da sua dor (Livro II, cap. XLVIII).

Dorin regressa à corte de Lisuarte, onde Oriana o aguarda. Depois de se inteirar do itinerário de Amadis, da sua perturbação e do seu paradeiro desconhecido, Oriana tem um movimento interior de arrependimento, justificado pelo facto de Amadis ter passado na Ilha Firme a prova dos amadores leais, vencida apenas por aqueles que permaneçam fiéis ao seu primeiro amor. Escreve então segunda missiva a Amadis, pedindo-lhe perdão da injustiça da anterior e rogando-lhe que regressasse. Dorin e a Donzela da Dinamarca partem à procura de Amadis, cujo paradeiro é desconhecido. Entretanto, Guillam o Cuidador chega à corte de Lisuarte com as armas de Amadis,

que encontrou acidentalmente, e o primogénito de Perion e Elisena é chorado como morto (Livro II, cap. L).

Corisanda, apaixonada por Florestan, de passagem para a corte de Lisuarte, é obrigada pelo mau tempo e desembarcar na Penha Pobre, onde encontra Beltenebros. Na corte de Lisuarte, as suas donzelas interpretam uma canção ouvida na Penha Pobre a Beltenebros, o que permite a Oriana uma pista de identificação. A Donzela da Dinamarca, que o anda buscando, chega acidentalmente à Penha Pobre e reconhece Amadis por uma cicatriz que este tem no rosto, resultante de uma ferida feita por Arcalaus. Marca encontro a Amadis-Beltenebros com Oriana, no retiro do castelo de Miraflores, onde os dois vivem um intenso e curto período de amores, oito dias informa o narrador (Livro II, cap. LVIV), de que resulta a gravidez de Oriana (id.) e, por desentendimento com Lisuarte, nova partida de Amadis.

Vive novo conjunto de aventuras, em que se destacam a vitória contra Madarque na Ilha Triste, a ajuda anónima que presta a Lisuarte na batalha dos sete reis (Livro III, cap. LXVIII) e a morte que dá ao monstruoso gigante Endriago na Ilha do Diabo, aqui já com o nome do cavaleiro da verde espada. Entretanto, Oriana, sempre às escondidas de Lisuarte e Brisena, dá à luz uma criança, Espladian, que traz o nome escrito no peito, em letras brancas (Livro III, cap. LXVI); quando Dorin e a Donzela da Dinamarca o levam em segredo, a pedido de Oriana, para o mosteiro de Miraflores, a criança é arrebatada por uma leoa, que lhe dá de mamar por ordem de um ermitão, Nasciano, que o entrega depois a sua irmã. Lisuarte recebe uma embaixada de Patin, imperador de Roma a pedir em casamento Oriana. O rei acaba por ceder, apesar da recusa de Oriana, encarecida pelo apoio que recebe dos irmãos de Amadis e de outros cavaleiros de Lisuarte. Salustanquídio, príncipe da Calábria e embaixador do imperador de Roma, deixa a corte de Lisuarte com Oriana e os cavaleiros, desagradados com a decisão do rei, retiram-se para a Ilha Firme. De regresso de Constantinopla, onde fora recebido pelo imperador, tem notícia do casamento forçado de Oriana e decide, com os cavaleiros da Ilha Firme, atacar a frota romana de Salustanquídio, que é vencido e morto por Agrajes, filho de Languines e primo-irmão de Amadis, pelo lado da mãe, a Dona da Guirlanda. Oriana é libertada e levada para a Ilha Firme (Livro III, cap. LXXXI).

Eis a espinha narrativa dos três primeiros livros do *Amadis*, que correspondem muito provavelmente aos três originais de que fala Montalvo no seu primeiro prólogo e a que Pedro Ferrús aludira já no século XIV. A edição de Montalvo comporta ainda um quarto livro, com prólogo distinto, e uma continuação seguinte, funcionando na realidade como um quinto livro,

com as aventuras do filho de Amadis e Oriana, *As Sagas de Espladian* (1510). O quarto livro, pela inserção do novo prólogo, parece ser da responsabilidade de Montalvo e resulta numa articulação entre os três livros anteriores, de que Montalvo se considera apenas relator, e as aventuras de Espladian, que são novidade assumidamente da sua autoria.

Que diz o quarto livro do *Amadis*? Trata centralmente do conflito de Lisuarte e Amadis, devido ao rapto de Oriana e a morte de Salustanquídio. Lisuarte alia-se ao imperador de Roma, Patin, descoroçoado com a derrota de seu primo e irritado com a afronta de Oriana (Livro IV, cap. XCVI); recusa assim qualquer caminho pacífico de entendimento com Amadis e os cavaleiros da Ilha Firme. No enfrentamento, Amadis mata Patin e interrompe o combate, de modo a poupar Lisuarte e Arquisil, quando a desvantagem destes já não pode ser contrariada (Livro IV, cap. CXI). Nasciano, o velho ermita que recebeu Espladian no momento do seu nascimento, intervém junto do rei Lisuarte, comunicando-lhe o matrimónio secreto de Oriana e Amadis e a existência de um filho de ambos (Livro IV, cap. CXIII). Lisuarte reconcilia-se então plenamente com filha e genro e recebe o neto como seu herdeiro. Dão-se as bodas públicas de Oriana e Amadis (Livro IV, cap. CXXV) e o matrimónio de vários cavaleiros da Ilha Firme com várias donzelas do círculo de Oriana (Mabília casa com Grasandor; Olinda com Agraes; Estreleta com Dragonis; Melícia com Bruneo de Bonamar) ou exteriores (Briolanja casa com Galaor; Grasinda com Cuadragante; Sardamina com Florestan; Brandalisa, viúva do duque de Bristol, com Guilan o Cuidador). A estes casamentos é preciso acrescentar o de Leonoreta, irmã de Oriana e filha de Lisuarte e Brisena, com Arquisil, cavaleiro romano, que sucede a Patin como imperador, articulando-se assim a aliança de Londres com Roma, que fora o propósito de Lisuarte, ao aceitar o casamento de Oriana com Patin.

O livro termina com Amadis fracassando na prova da Penha Encantadora e libertando inadvertidamente Arcalaus por manha da mulher deste (Livro IV, cap. CXXX), que urde o encantamento inesperado de Lisuarte em sítio desconhecido. Cria-se deste modo o pretexto de entrada para *As Sagas de Espladian*, com novas aventuras, desta vez a cargo do filho de Amadis, que conseguirá vencer a prova em que o pai fracassou.

3. O *Amadis* e a matéria da bretanha

O romance ibérico tem proximidade imediata com o grande ciclo bretão, em primeiro lugar pelo espaço físico que elege como cenografia das principais acções — Armórica, Escócia, Grã-

Bretanha, Gales, Cornualha — e depois pelo significado que essas acções adquirem no conjunto da história como quase de seguida se verá. A presença desta matéria na literatura ibérica, e o leitor já o sabe, não precisou de esperar pelo *Amadis* para se apresentar; descontando as traduções, apenas no espaço linguístico do Ocidente da Península, nomes da tradição artúrica — como Tristão, Isolda, Merlim — encontram-se espalhados na lírica galaico-portuguesa, mormente na da época de Dinis, e o coleccionador do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* antepôs-lhe cinco canções, ao modo de epígrafes, três das quais relativas a Tristão, traduzidas do francês. Ademais, a dramatização de Monmouth, na *Historia Regnum Britanniae*, ainda da primeira metade do século XII, anda usada pelo conde de Barcelos, em meados do século XIV, na grande colecção do seu nobiliário ou *Livro de Linhagens*.

No *Amadis* encontram-se também alusões onomásticas a Tristão, a Isolda, a Artur ou a Lançarote e as principais acções do romance, pelo menos nos três primeiros livros, estão muito próximas do primeiro ciclo arturiano do século XII, tal como ele vai de Monmouth a Chrétien ou a Bérout. De lado, fica a prosificação posterior desta matéria, do século XIII, com significados opostos. O que caracteriza o ciclo do século XII é, lembro, a dramatização narrativa do amor cortês tal como os trovadores occitãos o tinham ideado na lírica; assim, o que se mostra nestas histórias é a dramatização da paixão e do que ela arrasta de adultério num conjunto em que o matrimónio era uma aliança diplomática ou um conluio económico. Também o *Amadis* é uma história de amores clandestinos, se não adúlteros, que pode ser vista como a dramatização do espírito que preside à lírica galaico-portuguesa do tempo de Afonso III e do seu filho Dinis.

Logo no primeiro capítulo do romance, o narrador avisa que a história que está a contar, a dos amores dos progenitores de Amadis, Lisuarte e Elisena, se passa num tempo em que havia o duro hábito, revogado depois pelo rei Artur, de matar sem desculpa qualquer mulher adúltera. Elisena é, como o leitor decerto recorda, donzela solteira, o que leva a que se entenda por adultério toda e qualquer relação amorosa tida fora do matrimónio. Por isso, o cuidado de Elisena em apartar de si e do reino de seu pai o fruto dos seus encontros com Perion; caso o seu filho viesse a ser sentido, ele seria o seu passaporte para a morte. Em idêntica situação se encontrará Oriana, depois dos continuados e intensos encontros com Amadis no retiro do castelo de Miraflores, quando se apercebe da sua gravidez de mulher solteira (Livro II, cap. LXIV). O parto decorrerá em segredo quase absoluto e a criança é imediatamente apartada de si (Livro III, cap. LXVI); tanto Amadis

como o seu filho Esplandian não conhecerão a mãe senão muito mais tarde devido à proibição que envolve os seus amores.

A mesma situação de clandestinidade cobre o nascimento de Florestan, um dos protagonistas do romance, meio-irmão de Amadis, filho do rei Perion e da filha do conde de Zelândia, que se tornará, ao lado de Amadis, na parte final da história, num dos primeiros cavaleiros da Ilha Firme. A clandestinidade dos amores é agravada aqui pelo facto de Perion nunca mais ter visto a donzela com quem dorme uma única noite, ao contrário do que acontecerá com Elisena, com a qual virá a casar, anos depois. A história de Florestan é contada com pormenor (Livro I, cap. XLII) e ficamos a saber que Perion, ainda mancebo, pernoitou na casa do conde da Zelândia, no regresso de feitos de armas na Alemanha. Enquanto dormia, a filha do conde foi ter com ele ao leito, beijou-o apaixonadamente na boca e pediu-lhe para folgar com ela. O rei mostra-se surpreendido com a ousadia da donzela e, por escrúpulos de consciência, não querendo macular a hospitalidade que o pai lhe oferecia, recusa prudentemente a oferta. Colocado pelo desespero da donzela entre o dilema do seu suicídio ou do seu amor, opta sem hesitação por satisfazer o desejo dela. Dessa noite de amores anónimos resulta a gravidez da filha do conde e o nascimento clandestino de Florestan, que será criado, como Amadis e Esplandian, longe de sua mãe e do castelo de seu avô.

Debaixo da mesma alçada parece estar o nascimento de Norandel, meio-irmão de Oriana e Leonoreta, filho natural de Lisuarte e da infanta Celinda. A história informa retrospectivamente, por processo dramático directo (carta recordando muitos anos depois o que se passou), e não pelo narrador, que Lisuarte na sua juventude matou Antifon o Bravo e tirou Celinda, filha do rei Egido, da prisão onde aquele a tinha, no castelo do Grão Rosal (Livro III, cap. LXI). Em paga do serviço, Celinda não se importou de perder a virgindade com Lisuarte, a quem não mais viu e de quem teve o formoso Norandel.

Estes amores soltos, resultantes de paixões súbitas e incontroladas, que precisam de satisfação imediata, como aquele que acontece entre a filha do conde da Zelândia e Perion, têm momento alto nas aventuras de Galaor, irmão de Amadis. Em dois passos deparamos com intensa carga erótica. Primeiro, aquando da sua iniciação cavaleiresca, depois de vencer o gigante Aldaban e restituir as terras a Gandalaz, Galaor é acompanhado misteriosamente por uma donzela até casa de sua senhora, Aldeva, sobrinha do duque de Bristol e filha do rei Adroid de Serolis, que o deseja conhecer. Aí a donzela que o acompanha diz a ambos que ninguém leva a mal que os dois se amem muito, pois são formosos e filhos de reis. O narrador informa-nos, com reserva, que assim

aconteceu e que toda a noite os dois folgaram de amor (Livro I, cap. XII). Adianta ainda que mais não se detém no assunto, passando por ele muito de ligeiro, porque virtude e escrúpulos o não deixam. No caso de Galaor, a investidura cavaleiresca culmina em iniciação sexual. O segundo passo acontece pouco depois quando Galaor procura curar uma ferida que fizera em combate com um anão e vai dar a um castelo onde está aprisionada uma donzela, filha natural de Lelois o Flamengo, conde de Clara. Depois de a libertar, confrontado à luz do dia com a sua formosura maravilhosa, não retém um galanteio, afirmando-lhe que, caso o não socorra ela, é ele que fica emparedado. A donzela replica de imediato que de boa-vontade se submeterá a todos os seus desejos. Passam a noite na floresta, num acampamento de caçadores, e diz o narrador que aí a dona curou Galaor da ferida que ele tinha e do desejo amoroso que tão ardentemente lhe manifestara (Livro I, cap. XV). Também aqui o narrador não se dispensa de comentar que toda esta pequena história deve ser escrita com muita vergonha e recato.

Até aqui temos episódios de amores clandestinos e passageiros, de mulheres solteiras, e que, com a exceção de Brisena, solteiras ficam; com os amores de Guilan, o Cuidador, pela esposa do duque de Bristol, Brandalisa, deparamos com os amores adúlteros, tal como ainda hoje os entendemos. Informa o narrador que o sobrenome deste cavaleiro de Lisuarte se devia à paixão inflamada, e retribuída, que ele tinha pela mulher do duque de Bristol (Livro I, cap. XXXIX).

Todos estes amores ilícitos, quer o das mulheres solteiras, quer o de Brandalisa, mulher casada, constituem as acções de primeiro plano da história de *Amadis*, não obstante o peso dos feitos de cavalaria. O nome do seu mais notável protagonista, baptizando o título do romance, é indicador certo de que os factos de amor são mais importantes que os feitos de armas, ou, dito de outro modo, porventura mais acertado, que a cavalaria terrena domina sobre a cavalaria celeste. Bem pode o narrador, logo de entrada, quando Elisena decide abandonar nas águas o fruto dos seus amores proibidos, dizer que Darioleta nomeia Amadis o recém-nascido de sua senhora por ser esse o nome de santo de sua grande devoção; a verdade é que não há no hagiológico cristão qualquer santo com esse nome e seguro é só as acções do Donzel, todas ligadas ao amor de Oriana, como as de Tristão a Isolda, justificarem plenamente o atributo de amoroso.

O paralelo do romance ibérico com a matéria bretã do século XII apresenta-se irrecusável e só a presença, por vezes indiscreta, do narrador de Montalvo, aquele que se propôs reescrever os três livros originais da história, faz vacilar a coincidência. Se Amadis nasceu dos amores proibidos de Elisena e Perion, também Artur nasceu, segundo a primeira notícia que dele temos em Monmouth,

dos amores adúlteros de Uter Padragón e de Igerna, mulher do duque da Cornualha, por quem Uter se apaixonou desesperadamente. Mais tarde, Artur sofrerá, às mãos de Lançarote, a mesma sorte que o duque sofreu às de seu pai, mas ele próprio, vítima de idêntico desespero de coração, não se consegue deter ante o fascínio de Morgana, sua irmã, engendrando incestuosamente nela um filho-sobrinho, Morderet. As relações amorosas no ciclo bretão do século XII são muito mais vivas e realistas que no romance ibérico; enquanto no primeiro caso elas resultam num quadro cru da paixão humana, de grande alcance mítico, no segundo dão a impressão de uma paisagem trágica disfarçada de virtuosa. Nessa metamorfose precisa o leitor de ver a mão do refundidor dos livros, Montalvo, que desde o primeiro prólogo se declara fiel aos preceitos morais da igreja, não hesitando depois, ao longo da história, sempre que ela desliza para territórios morais escandalosos, em intervir com tiradas moralizantes.

Assim, se compreendem os seus apartes no caso das aventuras galantes de Galaor e até no caso de Briolanja. Deve o leitor recordar que Montalvo, no caso deste último episódio, põe à sua disposição duas versões: a primeira, favorável às pretensões amorosas de Briolanja; a segunda, que Montalvo afirma por verdadeira, em que Amadis, com a obsessão de Oriana, resiste a esse amor. As pretensões de Briolanja, por muito chocantes, não são afinal diferentes das da filha do conde da Zelândia ou de Aldeva, filha do rei Adroid de Serolois, ambas satisfeitas. Não é então de excluir que a primeira versão, aquela que Montalvo diz ter sido feita a pedido do infante Afonso de Portugal, e em que Briolanja é brindada com dois filhos de Amadis, corresponda à primitiva redacção dos três livros do romance e a segunda aos propósitos moralizantes da época de Montalvo, marcada por um estreitamento cultural, de que a censura inquisitorial é, no caso espanhol, o indício mais perturbante.

De resto, a modelação da história pela pena de Montalvo, de modo a torná-la aceitável a uma época que estava a varrer das salas os códigos de amor da cortesia e a substituí-los por uma ideologia muito mais austera e patriarcal, é visível na necessidade de dar continuidade aos livros primitivos, quer criando um quarto livro, em que fica resolvido por um casamento até aí desconhecido o problema da clandestinidade dos amores de Oriana e Amadis, quer por uma nova história, *As Sagas de Esplandian*, em que as proezas de Amadis são finalmente ultrapassadas pelas do seu filho, que, no prólogo do quarto livro, tem direito a ser chamado de «católico e virtuoso príncipe», o que nunca acontecera com Amadis. Nesse mesmo prólogo, Montalvo não se inibe de apelar os cavaleiros a desviarem os seus golpes contra os «inimigos da nossa santa fé católica», o que parece

estar de acordo com algumas das considerações anteriores do seu narrador, criticando a cavalaria galante, ao modo de Galaor ou Amadis, e enaltecendo a cavalaria ao serviço de Deus (Livro III, cap. LXXI). *As Sagas de Esplandian* são a dramatização deste novo cruzadismo, com o herói ajudando o imperador de Constantinopla a expulsar os turcos da cidade e herdando depois, por um casamento que tem tudo de aliança política, o trono imperial.

A remodelação de Montalvo, sobretudo com aquilo que se passa no quarto livro do *Amadis* e naquele que se lhe segue, pode ser encarada como uma lógica católica de reconstrução de uma história que em quase tudo parecia primitivamente fugir a essa coerência. Nesse sentido, o trabalho de Montalvo, apesar de supérfluo nos três primeiros livros, não anda longe daquela refundição da matéria da Bretanha que surge no século XIII, por inspiração clunisina, com a prosificação dos poemas anteriores. Assim, Amadis, como personagem votada ao amor, tem forte equivalência com Lançarote, como o propósito cruzadístico de Esplandian, o filho de Amadis, tem semelhanças sérias com o purismo místico de Galaad, filho de Lançarote. Não é decerto por acidente irrelevante que a única referência em toda a história ao vaso do Graal apareça só no quarto livro (cap. CXXVIII), onde se celebra uma cavalaria com fins religiosos. Também o paralelo entre Genebra, Isolda e Oriana é aceitável à luz da exclusão social que todas três vivem devido à clandestinidade dos seus amores, as duas primeiras por adúlteras e a última por solteira.

Dois poemas líricos dos finais do século XV, um deles do português Nuno Pereira e outro do castelhano Perez de Guzman, indicam que, nas primitivas versões do romance, Amadis e Oriana morriam, pondo assim termo à história, que ganha os contornos de uma tragédia. Era a ligação entre o amor e a morte que o *Tristam* ilustrara como meta de todo o amor cortês. Na versão de Montalvo, nada sobreviveu deste fecho e o livro quarto termina com a boda pública de Amadis e Oriana e o apelo de Urganda a Amadis, aconselhando-o a que deixe cair as aventuras e se dedique, na ausência de Lisuarte, ao consciencioso governo do reino. O novo desenlace parece a tentativa de mascarar a tragédia do amor cortês, orquestrando a morte como acto último do amor, com um fim virtuoso e socialmente modelar.

Tenha o leitor em conta que quando alude ao *Amadis* está a falar de uma dramatização típica do amor cortês dos séculos XII e XIII, que só chegou ao presente numa versão refundida do século XVI. É preciso limpar alguma moralização prudente do narrador e deixar de lado alguma da sua porfia ideológica para se perceber o que na realidade essa história foi. Mesmo assim, os três primeiros livros da história, com cerca de mil e trezentas páginas, espalhadas por cento e trinta e

um capítulos, mostram suficientemente bem como o seu primitivo esqueleto estrutural se liga à matéria bretã do século XII na exaltação entusiástica do amor e na desenvolta iniciativa amorosa da mulher, bem ilustrada esta nos exemplos que o leitor leu algumas linhas acima. O episódio de Lisuarte e da filha do conde da Zelândia é em tudo semelhante ao de Galaad e da filha do rei Brutus. A filha do conde mete-se na cama de Lisuarte como a filha do rei Brutus na de Galaad. Se o desejo delas não for de imediato satisfeito, ambas ameaçam suicidar-se com as armas dos cavaleiros. Tudo é idêntico nos dois episódios, menos o desfecho. Galaad, curando antes de mais da salvação da alma, deixa a donzela morrer, enquanto Lisuarte, não pensando nisso, prefere satisfazê-la. Por isso, o narrador no primeiro prólogo aos três livros iniciais pede antecipadamente e humildemente desculpa de tudo o que neles possa ferir a doutrina da *Santa Igreja*.

4. Amor e Soledade

O centro da primitiva história do *Amadis*, onde está o seu nó dramático, é o episódio da Penha Pobre, que tem vários motivos de atenção. É o único momento em que Amadis é vencido, e tão derrotado fica que chega a dar ao abandono as suas armas, a pôr de lado o seu escudeiro e a trocar de vida e nome; bem se pode dizer que a enfermidade amorosa de que ele é vítima depois de receber a desabrida e cortante carta de Oriana, que segue como o leitor deve estar recordado o episódio de Briolanja, é a aventura mais perigosa da vida deste cavaleiro quase invencível. Pela primeira e única vez, este cavaleiro desanima, baixa os braços, dá de barato as armas e mergulha na escuridão da sua noite interior, lá se perdendo para a vida e o mundo. É o seu encontro com Andalode, o ermitão que o baptiza com o nome de Beltenebros e o recebe na Penha Pobre, topónimo indicador de uma ascese que contrasta com os hábitos cavaleirescos da corte. O nome de Beltenebros é um substantivo formado pela justaposição de Belo e Tenebroso; no primeiro caso temos a ideia de amor e no segundo a de sofrimento. Beltenebros é assim aquele que sofre de amor ou de beleza.

Atenda agora o leitor ao desfecho primitivo da história, a morte de Amadis e Oriana. Mesmo assim, um tal desenlace não é tão crítico como aquele que sucede ao episódio de Briolanja, pois a morte dos que se amam com confiança, como é o caso de Tristão e Isolda, e decerto seria o de Amadis e Oriana, é sempre preferível ao sofrimento dos que desconfiam e são abandonados (Oriana trocada por Briolanja; Amadis deixado por Oriana). Neste sentido, a catástrofe final do *Amadis* primitivo é só aparente, pois na realidade o que ele indica, na lógica do amor cortês, é a fidelidade eterna

dos amantes, ou, se quisermos, a vitória do amor sobre a morte, enquanto o episódio da Penha Pobre é uma catástrofe real, sem duplos sentidos, em que os amantes se perdem um do outro, por inconsideração e desentendimento. Na versão de Montalvo, que nega o desvio de Amadis com Briolanja, tudo não passa de um equívoco, mas na versão primitiva é bem possível que o sofrimento dos amantes e as provas ascéticas de Amadis, com mudança de identidade, se devessem a quebras reais da fidelidade amorosa. O retiro de Amadis no ermo da Penha Pobre não é para ser visto como uma fuga ou uma simples pausa de repouso, mas como uma verdadeira penitência de arrependimento. Se alguma coisa se pode tirar deste episódio central da história, que ocupa boa parte do livro segundo de Montalvo (caps. XLV-LVIII), é a crucial importância do amor nesta intriga, que, mais do que cavaleiresca, é outrossim amorosa.

Ora no episódio da Penha Pobre aparece por duas vezes a soledade. A primeira delas ocorre logo depois da mudança de identidade de Amadis, que se segue ao parecer favorável de Andalode em se fazer acompanhar de Amadis ao desterro da Penha Pobre (cap. XLVIII). O encontro de Andalode e Amadis deu-se longe do ermitério e Andalode para regressar a ele, desta vez acompanhado pelo seu noviço Beltenebros, precisa de atravessar as águas do mar. Procuram uma barca e são os marinheiros que, em troca do cavalo de Amadis, lhe dão uma peliça e um tabardo de capuz. Durante a viagem, feita de noite, Beltenebros pede impressões sobre o lugar e Andalode informa-o que ninguém pode viver na Penha Pobre sem absoluta austeridade e despojamento. Ao aproximarem-se da Penha, Amadis idealiza a sua vida futura e o narrador então conclui: «Mucho se pagava Beltenebros de la soledad y esquivaza de aquel lugar, y en pensar de allí morir recibía algún descanso.» A soledade vale aqui o lugar ermo ou desabitado, que o dicionário de António de Morais Silva dá como um dos sentidos da palavra. É a soledade do lugar ou da paisagem e não da alma ou do pensamento. Esta soledade do lugar será depois, na posterior poesia portuguesa dramático-narrativa, tópico recorrente e não me espantaria que o seu modelo fundador se possa procurar aqui. De qualquer modo, esta soledade da natureza ou do exterior não deixa de estar associada na passagem a um íntimo desejo, o da morte e seu alívio. Igualdade de valor, pois, entre a paisagem exterior, marcada pelo abandono, e o estado de alma interior, tocado pelo mesmo desejo de renúncia.

A segunda ocorrência acontece adiante, quando Oriana, sumamente arrependida de ter cortado com Amadis, anseia desesperadamente pelo seu regresso (cap. LIII). Para tanto, enviou a Donzela da Dinamarca à sua procura com uma carta de reconciliação e pediu aos cavaleiros da Ilha Firme

— Galaor, Florestan e Agraes — que lhe trouxessem notícia dele. Tudo o que Oriana sabe neste momento é o que Dorin lhe disse depois da entrega da primeira carta e a vaga esperança que Corisanda, a amante de Florestan, lhe trouxe. Vive Oriana em estado de ansiedade e incerteza, que se agrava com a visita dos cavaleiros da Ilha Firme que desconsoladamente lhe dizem não haver resultados para as suas buscas. Oriana decide então retirar-se para Miraflores e quando lá chega tem a seguinte exclamação: «— Ay Amadís, mi amigo, éste es el lugar adonde vos yo desseo siempre tener conmigo, y de aquí jamás seré partida hasta que os vea. Y si esto, por alguna guisa, no puede ser, aquí me matará la vuestra soledad.»

Repare o leitor, aqui a soledade resulta da intervenção do discurso directo da personagem e não da intervenção do narrador, e alude a uma situação humana e não a um estado da natureza; caracteriza a condição de Amadis e não a de um lugar, como a Penha Pobre. Que significa então aqui a soledade de Amadis? Esta soledade representa a solidão ou a desistência interior, nocturna e gélida, em que Amadis vive. Mas para se compreender o sentido desta cristalização é preciso atender a que ela é uma renúncia ao mundo motivada não pela devoção religiosa ou espiritual, como acontece com Andalode, mas pelo desespero amoroso que resultou do corte de Oriana. Soledade é aqui sinónimo de enfermidade amorosa. É a soledade humana, que ainda aparecerá depois em passagens significativas da poesia portuguesa dramático-narrativa posterior, mas que será progressivamente substituída pela saudade, sobretudo quando relacionada com o amor de homem e de mulher, e que parece ter também no *Amadis* o seu modelo fundador.

A soledade como forma de solidão, mas de solidão amorosa, diferencia-se de alguns dos significados que o leitor encontrou, na poesia galaico-portuguesa, para os arcaísmos da saudade — soidade, soedade e suidade —, mas aproxima-se, até no quadro dos papéis das personagens, daquela exclamação da amiga na cantiga do cancionero de Dinis, «non poss'eu, meu amigo/ com vossa soidade». A soidade é nesta exclamação o afastamento insuportável em que o amigo vive. Ora situação idêntica se encontra no brado de Oriana, em Miraflores. O que o romance acrescenta sobre o poema é a dramatização deste afastamento ao longo de todo o episódio da Penha Pobre, com uma sucessão de acções exteriores e interiores de reserva e despojamento. Esta longa e minuciosa dramatização consente que dela se tire uma lição: a de que a soledade como vivência extrema da solidão amorosa não é caso de castigo passivo, mas purga activa das emoções e dos desejos. O desejo que Amadis sente por Oriana na solidão da Penha Pobre é decerto muito mais intenso que aquele que por ela tem quando está ao pé de Briolanja, apesar deste corresponder, na cadeia dos

eventos, ao momento imediatamente anterior. Estas armadilhas do desejo não são invulgares na época e o tratado amoroso de Chapelain, feito na corte champanheza da filha de Alianor, prescreve a ideia de que o amor cresce com a dificuldade de os amantes se verem. Lembre ainda o leitor, a propósito destas contrariedades, a vaidade com que a amiga fala em morrer de amor na cantiga de Joan Guilhade.

Outras passagens do romance ibérico falam da soledade não como simples solidão humana, que é muitas vezes o seu valor comum, mas como enfermidade de amor ou solidão amorosa, que é neste caso o seu lineamento poético. Logo nos dois primeiros capítulos do romance, a propósito do amor de Perion e Elisena, em situação absolutamente estratégica para o desenrolar da acção, pode o leitor encontrar três importantes alusões à soledade. A primeira, logo no primeiro capítulo, quando Perion, ao fim de dez dias de prazer com Elisena, decide abandonar o castelo de Garinter e, antes de partir, Darioleta, a aia de Elisena, lhe confessa, em grande aflição, por intermédio do discurso indirecto do narrador, «la gran cuita y soledad en que a su amiga dexava». A segunda, umas linhas abaixo, quando o narrador faz o ponto da situação depois da partida de Perion e conclui: «Assí que Elisena quedó con mucha soledad y grande dolor de su amigo [...]». A terceira, na abertura do capítulo seguinte, quando o narrador, após dramatizar a situação de Elisena, a braços com uma gravidez clandestina, decide focar o que se passa com Perion, à partida da Armórica e de regresso a Gales. E dele adianta o seguinte: «era su ánimo muy atormentado, así por la grand soledad que de su amiga sentía.»

Nos três passos, a soledade se liga com o amor e a solidão; ela ajusta, quer no caso de Elisena, quer no de Perion, o estado amoroso à ausência do amado. É uma dor, uma enfermidade, que acontece quando se ama e se está só. Passa por esta noção do amor alguma coisa da história que Aristófanos conta no *Banquete* de Platão. Nessa história, fala-se da existência de uma primitiva espécie humana, em que masculino e feminino faziam parte do mesmo corpo. Era um corpo constituído por dois corpos com dois sexos. Zeus não foi capaz de tolerar esse andrógino original e, para enfraquecer a raça humana, decidiu separar em corpos distintos o masculino e o feminino. Para isso, dividiu a meio a antiga espécie humana, criando o homem e a mulher, tal como hoje os conhecemos. A partir desse momento, o amor passou a ser o esforço da humanidade para reencontrar a unidade perdida; assim, quando a humanidade ama aproxima-se do estado original que outrora experimentou e quando não ama toma consciência da sua queda e separação. A soledade é neste quadro um estado intermédio, pois participa do desejo de unidade do amor e

simultaneamente da solidão da separação. Ela está, de qualquer modo, mais próxima do amor que da solidão, pois esta é aparente ou fictícia, escondendo um intenso desejo de amor e união. Daí a junção, no primeiro caso citado, da soledade com a coita de amor, muito cantada pelos líricos do amor cortês, e que se associa ao desvanecimento de morrer de amor.

Outras duas passagens sublinham a ligação da soledade ao amor e à separação. A primeira, quando Amadis parte de Miraflores e Oriana se volta a queixar de soledade, desta vez acompanhada pelas inquietações de uma gravidez clandestina e não desejada (Livro II, cap. LXIV). A segunda acontece no momento em que as adversidades entre Amadis e Lisuarte são já suficientemente fortes para impedirem o regresso do primeiro à corte do segundo. Assim, Amadis está irremediavelmente condenado a não ver Oriana, o que leva o narrador a rematar (livro III, cap. LXVIII): «Amadís, siendo alexado de su señora Oriana sin ninguna esperança de la poder ver, ninguna cosa presente le podía ser sino causa de gran tristeza y soledad.»

A soledade desenvolve-se no romance em dois pares de amantes — o de Perion-Elisena e o de Amadis-Oriana — e tem o seu momento dramático culminante, maximamente representativo, na Penha Pobre, que o leitor pode encarar como a primeira grande expressão dramática, na literatura peninsular, da noção cortês do morrer de amor. Não esqueça o leitor que a soledade tem nesse episódio tanto uma dimensão exterior, natural, como uma dimensão interior, humana, respeitante tanto ao isolamento e penitência de Amadis como ao arrependimento e desejo de Oriana e que é nesse episódio que a soledade nos aparece pela primeira e única vez por meio do discurso directo de uma personagem, num processo de inclinação dramática. A soledade que é vivida pelos pais de Amadis, logo na entrada da história, é apenas um arremedo da grande tragédia narrativizada na longa e central sequência da Penha Pobre, com a morte de Amadis para a vida das armas, a sua mudança de identidade e o seu paradeiro incógnito.

Estudiosos como Teófilo Braga ou Rodrigues Lapa chamaram a atenção para o facto do sentido da soledade tal como ele aparece na versão castelhana do romance se poder comutar sem quebra com a moderna saudade portuguesa. Viram nessa comutação um sinal do primitivo lusismo do romance; segundo eles, a versão de Montalvo teria transposto para o castelhano, não a palavra saudade, que era inexistente antes do cancionero de Garcia de Resende, mas a palavra soidade ou, a mais próxima ainda, soedade, usadas com alguma regularidade desde o século XIII na lírica galaico-portuguesa. Significativo ainda, para se perceber como a soledade se ajusta ao amor, é a palavra não aparecer, salvo omissão minha, no quarto livro do romance, aquele que é

assumidamente da responsabilidade de Montalvo, e em que mais importa a versão cruzadística peninsular da milícia santa que o amor cortês que domina nos restantes livros.

5. O *Amadis de Gil Vicente*

A sequência da Penha Pobre é o mitologema estruturante do romance; sem a Penha Pobre, o *Amadis* não era uma história de soledade e até de amor, quer dizer, uma história onde o impulso de união dos seres se liga à consciência da sua solidão, mas apenas uma sucessão interminável de aventuras ligeiras e vitoriosas, incapazes de distinguir entre as conquistas do amor e as da guerra. Esse episódio, ilustrando um dos aspectos cruciais do amor cortês, o morrer de amor, herda alguma coisa da descida aos infernos dos poemas épicos clássicos e dá um sistema ósseo ao conjunto. A Penha Pobre é uma depressão profunda no terreno linear da história, servindo para unificar em torno dos seus eventos catastróficos a linearidade dos fragmentos dispersos e dar um sentido de prova iniciática à intriga do romance, que doutro modo seria gratuito entretenimento medieval. É porventura este acidente do terreno, com tanto de tenebroso como de trágico, que justifica que o barbeiro, exautorando o cura, salve o romance, por ser o primeiro e o melhor, do célebre auto-de-fé em que ardeu no sexto capítulo da obra de Cervantes a biblioteca romanesca de Dom Quixote. Gil Vicente tirou, em língua castelhana, um enredo do romance, a que chamou tragicomédia e que fez representar em Évora, diante do rei João III, em 1533. A intriga dramática corre, de forma muito resumida, do seguinte modo. Os filhos do rei Perion — Amadis, Galaor, Florestan — e Gandalim falam das suas aventuras. Cada um decide partir para o seu pedaço de terra, na busca delas. Galaor vai para a Turquia, Florestan ao acaso e Amadis, acompanhado de Gandalim, à Grã-Bretanha combater Dardan. Entretanto, na corte do rei Lisuarte prepara-se a guerra contra os sete reis e correm notícias das façanhas destemidas do Donzel do Mar contra Arcalaus, Angriote e Dardan. Oriana, ouvindo falar do Donzel, disfarça o seu interesse e retira-se com Mabília para o pomar. Confidenciando as duas, Oriana acaba por reconhecer que ama o Donzel do Mar e que está desejosa de lhe falar. Mabília envia um mensageiro à Ilha Firme com um recado disfarçado de Oriana para o Donzel, marcando-lhe encontro na corte do rei Lisuarte. Amadis, à chegada, confessa que mudou de nome e se chama agora Amadis, não Donzel do Mar, por via do grande amor que tem a Oriana. Esta mostra-se perturbada e pede para se retirar. Mabília, na sua ausência, confessa a Amadis que a contenção de sua senhora é aparente e que os seus verdadeiros sentimentos são amorosos.

Mais tarde, o anão de Amadis, Arbindienta, tem uma entrevista ocasional com Oriana e comete a ligeireza de lhe afirmar que Amadis está ao serviço da menina infanta Briolanja, a quem restituiu o reino de Sobradisa e de quem perdidamente se enamorou. Oriana fica chocada com a falta de firmeza de Amadis e escreve-lhe de imediato, apesar dos protestos de Mabília, uma carta enciumada e vingativa, cortando para sempre com ele. Dorin leva-a à Ilha Firme e Amadis depois de a ler sente-se morrer de tão magoado e triste. Dispõe-se a abandonar armas e mundo e encontra um ermitão, a quem pede abrigo. O velho mostra relutância diante das pretensões de Amadis, mas acaba por ceder. Amadis veste-se com o hábito de noviço e passa a responder pelo nome de Beltenebroso e não mais de Amadis. Recusa enviar por Dorin resposta a Oriana e pede-lhe que nada lhe conte da sua mágoa. Dorin fica espantado que cavaleiro tão forte se deixe abater pelo poder de mulher tão fraca. De regresso à corte de Lisuarte, não resiste em confessar a Oriana a mágoa de Amadis, declarando que o Anão lhe mentiu. Oriana aborrece-se da atitude que tomou com Amadis e Mabília sugere-lhe nova carta, desta vez enamorada e arrependida. Dinamarca, aia de Oriana, parte para a Penha Pobre com a nova missiva, que Amadis lê. Despede-se, de imediato, do ermitão e mostra-se pronto, por obediência à vontade de sua senhora, a comparecer ao encontro que Oriana lhe marca.

Da resenha desta tragicomédia pode o leitor inferir que tudo o que interessou Gil Vicente nas 1500 páginas do romance foram os amores de Amadis e de Oriana. As aventuras cavaleirescas como Montalvo as entende, aventuras ao serviço da religião, desaparecem do enredo vicentino; tudo o que delas sobra é uma vaga alusão, no início, à partida de Galaor para a Turquia e que não tem qualquer significado posterior. Também as aventuras de Amadis, de tipo maravilhoso, que são decerto parte da matéria céltica do primitivo romance, não parecem atrair o dramaturgo, que nada adianta delas, a não ser um ou outro nome, sem qualquer relevo na economia da obra. O que desperta o seu interesse de dramaturgo são os amores de Amadis e Oriana e dentro destes a prova difícil, no seguimento da intromissão de Briolanja, que é o corte entre os dois. O exílio da Penha Pobre, com a alteração de identidade e a vivência invertida do amor, jogam o papel de núcleo vertebrante do texto; é no dilema de amar e ficar só que se concentram as emoções dramáticas do drama vicentino.

O *Amadis* de Gil Vicente é sobretudo uma adiantada reflexão sobre o amor, mas o amor incompreendido, não outro, a partir de uma escolha deliberada do episódio da Penha Pobre. É essa situação de desencontro penoso entre dois amantes, onde se chocam duplicidade, ciúme, vingança,

dor e solidão, que serve ao dramaturgo para nos apresentar aquilo que a ele lhe interessa do esqueleto dramático do romance e do amor que por ele corre. A reflexão, feita pela via indirecta da situação exposta, pode encontrar o seu remate sentencioso nesta fala de Amadis, «quien su mal adora/ devoto es de su dolor.»

A soledade volta a estar presente nesta fábula vicentina. Quando Amadis pede ao velho eremita permissão de o acompanhar em sua vida de contrição, o argumento de resistência do velho solitário é que a sua vida não se ajusta à juventude de Amadis. Diz ele: «aquí la voluntad/ está presa, está cativa/ de la pobre soledad/ adó vuesa mocedad/ es imposible que viva.» Ao que Amadis responde que é exactamente esse o modo de vida que lhe convém. A soledade não tem nas palavras do ermitão o sentido da solidão amorosa que encontramos logo nos dois primeiros capítulos do *Amadis* de Montalvo; ela alude antes à solidão sem mais, necessária à penitência e à oração. De qualquer modo, o assentimento entusiástico de Amadis a essa soledade faz-se por via do amor de Oriana e não pela religião. Não é a mesma coisa abandonar o mundo para amar a Deus ou deixá-lo por amor de uma mulher que morreu, fugiu ou deu o desengano. A experiência da soledade tal como ela é vivida por Amadis na Penha Pobre é do segundo tipo e aproxima-se muito da ‘devoção pela dor’ que acima mencionei como a suprema filosofia deste episódio e do entendimento da soledade.

Referências bibliográficas

- Cancioneiro Colocci-Brancuti* [ou da *Biblioteca Nacional*] (1880), edição Enrico Molteni, Halle.
MONTALVO (1508), Garcí Rodríguez, *Amadis de Gaula*, Zaragoza; (1987), edição de J. M. Cacho Blecua, 2 vols., Madrid: Catedra.
VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1914), *A Saudade portuguesa*, Porto: Renascença Portuguesa.
VICENTE, Gil (1562), *Amadis de Gaula*, in *Compilaçam de todolas obras de Gil Vicente*, Lisboa: casa de João Álvares; reimpressão fac-similada (1928), Lisboa: Biblioteca Nacional.
ZURARA, Gomes Eanes (1792), *Crónica de D. Pedro de Meneses*, Lisboa: Academia Real das Ciências.

Carlos Alberto M. Gomes Mota *

Diálogo Teixeira de Pascoaes – Karl Jaspers

Resumo: Este texto insere-se no tema do colóquio «As Viagens da Saudade». Procura-se um novo diálogo entre autores que viveram realidades diferentes mas nos fazem ver a importância da linguagem, da inteligência, da superação e do humanismo.

Palavras-Chave: Saudade, linguagem, inteligência, humanismo.

Dialogue Teixeira de Pascoaes – Karl Jaspers

Abstract: This text is inserted in the theme of the colloquy «The Voyages of Saudade». A new dialogue is sought between authors who have lived different realities but make us see the importance of language, intelligence, overcoming and humanism.

Keywords: Saudade (Missing, longing), language, intelligence, humanism.

* UTAD, Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

Introdução

A problemática da saudade tem sido muito estudada e debatida, sobretudo, em Portugal, em torno da escrita de Teixeira de Pascoaes.

Julgo ser importante repensar tal questão em termos do questionamento referente à especificidade - ou não - da Saudade como algo «Português» ou apenas resultante do uso da Língua Portuguesa. É hoje consensual a frase de Ludwig Wittgenstein que afirmou: «Os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo».

De facto, se formulamos um símbolo para representar algo, tal significa que esse algo simbolizado tem inegável valor no nosso «mundo». O que não concebemos não será simbolizado, isto é, traduzido pela linguagem. Por outro lado, quanto mais rica a linguagem é «maior» é o nosso «mundo». Uma criança atual compreende facilmente o conceito de Zero, que, no entanto, não foi compreendido durante muito tempo. Isso deve-se a que «Zero» é um substantivo que designa «a inexistência»; porém, fazemos muitas contas no nosso «mundo» usando o Zero. Isso deve-se a que o conhecimento humano é um produto coletivo e acumulativo, o que só é possível porque temos linguagem - passada para suportes fora dos nossos cérebros, o que nos dispensa de memorizar. Hoje, de resto, os suportes de manutenção da linguagem são múltiplos, dada a evolução tecnológica. A Matemática é atualmente considerada um conjunto de linguagens, não uma ciência, porque a Matemática opera com entidades ideais, produto da mente humana. Se pensarmos nos números negativos, temos uma «realidade» absurda: o «menor que o nada»; se pensarmos em infinito, verificamos que há conjuntos infinitos que podem estar contidos noutros conjuntos (o que significa a existência de «tamanhos» no(s) infinito(s)). O conjunto de números inteiros positivos (os números naturais) é infinito. Podemos sempre adicionar +1 a qualquer número. Porém este conjunto, pode dizer-se contido num que abarque Zero ou os números negativos. Os números imaginários (como raiz de -1) aparentemente impossíveis pelas regras da própria matemática, pois nenhum número elevado ao quadrado é negativo, são amplamente usados em cálculos correntes. Um símbolo é, de facto, a representação de uma realidade na sua ausência. Assim, tanto o símbolo desenhado (um círculo do qual irradiam pequenos traços, por exemplo) pode entender-se como uma representação do Sol, como a representação de Sol de forma escrita.

A palavra (conceito traiçoeiro) representa também as nossas realidades, ou seja, o nosso mundo.

Se nascemos cegos, poderemos entender a realidade colorida que nos rodeia? Como interpretaremos a palavra «verde» e a diferenciamos da palavra «azul»?

Cabe neste passo referir que Pascoaes sempre defendeu como «português» o sentimento de Saudade. Hoje devemos alargar essa noção, desde logo a todos os falantes de Português como língua materna¹⁰⁸.

Para Pascoaes, «A Saudade seria a velha lembrança gerando um novo desejo». A Saudade era assim - qual Batalha de Ourique - um elemento fundacional da psique portuguesa, explicativa da tristeza, melancolia, características de personalidade introvertida, pouco dada a manifestações ruidosas, fruto da perda de entes queridos, mas também da visão do mundo, de uma visão ampla desse mundo, que nos engrandecia, mas também nos tornava tristes pelo desejo (o «novo desejo») de o revermos. Pascoaes foi influenciado por Carl Gustav Jung, o fundador da Psicologia Analítica. Jung considerou a existência de um «Inconsciente Coletivo» do qual, cada um de nós deixava ver alguns aspetos. A explicação de Freud baseada no Inconsciente Individual e na importância central da sexualidade na definição da personalidade foi considerada errada por Jung. Os «arquetípos», para ele eram os traços comuns de todos os humanos. Por que razão, em África, estando calor, as pessoas se sentem melhor à volta de uma fogueira, mesmo na ausência de animais que as possam atacar? Jung diria que o fogo representava em todos os humanos a segurança, a remota lembrança, retida no Inconsciente Coletivo que todos partilhamos, mesmo antes de sermos humanos como agora, desde que o Homem conseguiu fazer fogo e usá-lo para afastar predadores, bem mais fortes fisicamente. Esta teoria acentua a importância da inteligência em relação à força física.

Dizia que Pascoaes foi um Jungeano. É o que parece ao relermos a sua poesia. O que acabámos de afirmar transparece em «Elegia do Amor», obra belíssima do poeta.

Lembras-te, meu amor,
Das tardes Outonais,
Em que íamos os dois,
Sozinhos, passear,
Para fora do povo
Alegre e dos casais,
Onde só Deus pudesse
Ouvir-nos conversar
(...)?(...) Assim o que partiu

¹⁰⁸ A Revista *A Águia*, registou uma polémica entre António Sérgio e Pascoaes sobre a Saudade, na sua 2ª série entre 1913 e 1914. Interessa aqui referir o conceito pascoalino de Saudade.

Em frágil caravela,
E andou por todo o mundo, Traz, no seu
coração,
A imagem do que viu¹⁰⁹.

Neste poema - muito possivelmente dedicado a alguém que o poeta amou e que faleceu - pois termina com:

Mas ai,
Tu não voltaste
E Eu regressei ao Mundo.

exprime-se o que qualquer português identifica com Saudade. Porém, a outra face da Saudade «a velha lembrança gerando o novo desejo» encontra-se em:

Assim o que partiu
Em frágil caravela,
E andou por todo o mundo,
Traz, no seu coração,
A imagem do que viu.

A Saudade descrita por Pascoaes é coletiva; nela há tristeza, mas há também grandeza e exaltação pela experiência de ter pelo mundo viajado, tendo disso igualmente Saudade, mas num sentido positivo, o querer repetir essa vivência.

O conceito central da psicologia analítica [de Jung] é a individuação - o processo psicológico de integração dos opostos, incluindo o consciente e o inconsciente. Enquanto outros autores dividiram a existência humana em inúmeras fases, Jung resumiu-as a duas. Até aos 40 anos o humano vive a «Fase da Natureza» e tem medo da vida; depois dessa idade vive a «Fase da Cultura» e tem medo da morte. Tal como Jung, que influenciou Pascoaes, Karl Jaspers pretendeu igualmente integrar ciência e pensamento filosófico. Jung era um indivíduo interessado em Filosofia oriental ou até em ocultismo; foi considerado um místico. É curioso notar que tanto Jaspers como Jung foram médicos. Karl Jaspers quis integrar na ciência o pensamento filosófico porque as ciências são por si sós insuficientes e necessitam do exame crítico que só pode ser dado pela filosofia que se deve ocupar da análise do homem concreto. Jung foi acusado de simpatias nazis, mas os seus livros foram queimados e proibidos na Alemanha de Hitler. Considerou que o nacional-socialismo

¹⁰⁹ PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas*, Bertrand, s.l. s.d., p. 172-176.

era uma manifestação do mal presente no Inconsciente Coletivo. Jaspers proferiu uma série de conferências no final da 2ª Guerra Mundial, compiladas em «A questão da culpa: A Alemanha e o Nazismo¹¹⁰.» Jaspers que foi perseguido durante o nazismo por ser casado com uma judia. O seu livro é considerado crucial na formulação da questão da culpa e da consciência moral. Fala em quatro tipos de culpa (criminal, política, moral e metafísica) para concluir que a pior culpa é a moral: cada um é responsável pelos seus atos. A culpa criminal é objetiva, a política é determinada pelo vencedor, a metafísica decorre de se viver em solidariedade o que nos torna corresponsáveis. A verdadeira culpa é a moral pois somos responsáveis pelo que fazemos independentemente de cumprirmos ordens. Jaspers afirma que nenhuma realidade é mais essencial para a nossa autocertificação do que a História¹¹¹. Acrescenta que o curso da História, ora surge com o aspeto de uma trituradora a que ninguém pode resistir, ora se apresenta prenhe de infinitas possibilidades de interpretação (...)112. Como escreveu Pascoaes sobre D. Carlos? Poesia saudosista?

Ó meu Rei de fantástica memória.
Passo a vida a rezar a tua história
Tão verdadeira
E sobrenatural!
Eu rezo a tua infância aventureira,
Tua morte num trágico areal...
Rezo a tua existência transcendente,
Numa ilha de névoa, ao luar nascente,
Encantada nos longes da Natura...
E rezo a tua vinda anunciada
Dentre as brumas daquela madrugada
Que virá dissipar a noite escura...¹¹³

É curioso notar como tantos pensadores se inclinam para Deus, para o inexplicável assim tentando encontrar uma explicação. O Presidente *sozinho* diz:

Não é a hora da morte; é a hora da vida! da vida eterna!...Se não há outra vida, se há só esta vida e tudo acaba aqui, acabam-se com ela os nossos crimes.¹¹⁴» Hitler disse uma vez a Albert Speer: «Sabe, tem sido o nosso infortúnio termos a religião errada. Por que não pudemos ter a religião dos japoneses, que consideram o sacrifício pela Pátria como o bem maior? A religião maometana também teria sido muito mais compatível connosco do que o cristianismo. Porque é que teve de ser o cristianismo, com a sua

¹¹⁰ JASPERS, Karl, *A questão da culpa: A Alemanha e o Nazismo*, Editora S. A., s.l. 2018.

¹¹¹ JASPERS, Karl, *Iniciação Filosófica*, Guimarães Editores, s.l. 1981, p. 91.

¹¹² JASPERS, *Iniciação Filosófica*, op. cit. p. 99.

¹¹³ PASCOAES, Teixeira de, *D. Carlos drama em verso*, Assírio e Alvim, Lisboa 2010, p. 107.

¹¹⁴ BRANDÃO, Raul e PASCOAES, Teixeira, *Jesus Cristo em Lisboa tragicomédia em sete atos*, Assírio e Alvim, Lisboa 2007, p. 80.

mansidão e flacidez?» (...) o facto de as crianças alemãs serem ensinadas que Hitler era “enviado por Deus” e era a sua “fé” e “luz”¹¹⁵ tudo isto confirma que Hitler era visto não tanto como um político normal e sim como um profeta tocado pelo divino. O que aproxima Teixeira de Pascoaes a Karl Jaspers é que a existência humana está vinculada situação: existir é ultrapassar numa liberdade que pode provir do pensamento, da linguagem. A existência humana não é um “objecto” e os seres humanos nunca podem ser reduzidos a objetos, sob pena de se cometerem, com tal redução os mais horrendos crimes.

Conclusão

Não se pode acreditar, nos nossos dias, que existam palavras absolutamente impossíveis de traduzir, pois tal significaria que havia realidades incompreensíveis para povos inteiros. A palavra alemã «kitsch» é muitas vezes considerada impossível de traduzir. Porém, é aparentada com «cheesy» em Inglês. De resto, compreende-se o seu sentido: algo de mau gosto, sem qualidade, a que muitas vezes, em Português europeu chamamos «piroso».

Sabe-se que «Saudade» existe noutras línguas, como o Italiano, catalão, romeno, sueco ou islandês. Mas mesmo não existindo noutras línguas há formas de atuar sobre a linguagem, que a mente humana usa, para que um sentimento tenha representação. Um chinês tem, de certeza, saudades, no sentido de Pascoaes. Trata-se, como vimos de um sentido duplo, de tristeza pelo que não volta e se perdeu mas também de desejo esperançoso de um retorno.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Raul e PASCOAES, Teixeira (2007), *Jesus Cristo em Lisboa tragicomédia em sete atos*, Lisboa: Assírio e Alvim.

JASPERS, Karl (1981), *Iniciação Filosófica*, [s. l.]: Guimarães Editores.

JASPERS, Karl (2018), *A questão da culpa: A Alemanha e o Nazismo*, [s. l.]: Editora Todavia.

PASCOAES, Teixeira de (s.d.), *Obras Completas*. [s. l.]: Bertrand.

PASCOAES, Teixeira de (2010), *D. Carlos drama em verso*, Lisboa: Assírio e Alvim.

REES, Laurence, *O Carisma de Hitler*, Amadora: Vogais, 2018.

Revista Águia:

António Sérgio: Epístola aos Saudosistas (2ª série, nº 22, abril de 1913);

António Sérgio: Regeneração e Tradição, Moral e Economia, (2ª série, nº 25, janeiro de 1914);

António Sérgio: Pela Pedagogia do Trabalho, (2ª série, nº 27, março de 1914);

António Sérgio: Despedida de Julieta, (2ª série, nº 28, abril de 1914);

António Sérgio: Explicações necessárias do homem da espada de pau ao arcanjo da espada de um relâmpago, (2ª série, nº 30, junho de 1914);

António Sérgio: O Self-Government e a escola (2ª série, nº 30, junho de 1914);

António Sérgio: O Self-Government na escola I (2ª série, nº 31, julho de 1914);

António Sérgio: O Self-Government na escola II (2ª série, nº 32, agosto de 1914);

¹¹⁵ REES, Laurence, *O Carisma de Hitler*, Vogais, Amadora 2018, p.121.

António Sérgio: O Self-Government na escola III (2ª série, nº 33, setembro de 1914);
António Sérgio: O Self-Government na escola IV (2ª série, nº 34, outubro de 1914);
Teixeira de Pascoaes: Resposta a António Sérgio, (2ª série, nº 25, janeiro de 1914);
Teixeira de Pascoaes: Última carta? (2ª série, nº 28, abril de 1914);
Teixeira de Pascoaes: Mais palavras ao homem da espada de pau, (2ª série, nº 31, julho de 1914).

Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes & Novalis: Romantismo, Infinito e Saudade

Resumo: Neste artigo, analisamos a proximidade existente entre Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes e Novalis. A questão do sonho, do fragmento, o desejo do infinito, temas centrais do pensamento de Novalis, atravessam tanto a obra de Teixeira de Pascoaes quanto a obra pessoana. Para além disto, o mito, outra questão relevante no pensamento do primeiro romantismo alemão, constituem o projecto civilizacional de Pascoaes e de Pessoa, seja através da saudade, seja através da heteronímia.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Novalis, infinito, saudade.

Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes & Novalis: Romanticism, Infinite and Saudade

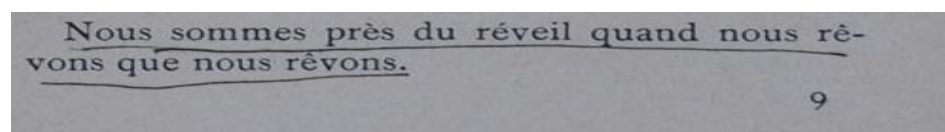
Abstract: In this article we analyse de proximity between Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes and Novalis. The question of dream, fragment and desire of infinite, which as crucial themes in Novalis' thought, pervade both the work of Teixeira de Pascoaes and Pessoa's work. In addition, the myth, other relevant issue in the thought of the first German Romanticism, constitutes the civilizational project of Pascoaes and Pessoa, either through the saudade or through heteronomy.

Keywords: Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Novalis, infinite, saudade.

* Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. E-mail: claudiasouzza@hotmail.com

Fernando Pessoa foi leitor de Novalis. Na biblioteca particular pessoana consta o livro *Les disciples à Sais et Les fragments*¹¹⁶, bastante sublinhado pelo autor português. A filosofia romântica de Novalis causou um forte impacto na estética pessoana. Esse fato pode ser comprovado no texto de 1928, *O Provincianismo Português*, onde Pessoa faz uma referência direta a uma passagem sublinhada no livro de Novalis, *Les disciples à Sais et Les fragments*:

Para o provincianismo há só uma terapêutica: é o saber que ele existe. O provincianismo vive da inconsciência; de nos supormos civilizados quando não o somos, de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades que o não somos. O princípio da cura está na consciência da doença, o da verdade no conhecimento do erro. Quando um doido sabe que está doido, já não é doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos.¹¹⁷



Nous sommes près du réveil quand nous rêvons que nous rêvons¹¹⁸.

A literatura pessoana se aproxima em muitos aspectos da filosofia do primeiro romantismo alemão. A valorização do sonho, do fragmento e o desenvolvimento do movimento subjetivo da reflexividade são apenas algumas questões que aparecem tanto na filosofia de Novalis quanto na literatura de Pessoa.

O primeiro romantismo alemão, sobretudo o romantismo de Novalis e dos irmãos Schlegel possui como base estruturante a *sehnsucht*. Essa palavra que é essencial para a compreensão da filosofia do primeiro romantismo alemão é de difícil tradução, como explica a pesquisadora Laura Moosburger em seu texto, *Sehnsucht, o páthos fundamental do romantismo*:

Embora uma tradução única e definitiva da palavra em sua amplitude não seja possível, isso pode ser compensado pela valorização de termos em português que, em conjunto, são capazes de salientar suas várias nuances. Em todo caso, num primeiro momento e como uma possível tradução mais adequada e geral ao

¹¹⁶ NOVALIS, Friedrich von Hardenberg, *Les disciples à Sais et Les fragments*/de Novalis; traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Paul Lacomblez, Paris-Bruxelles 1914.

¹¹⁷ PESSOA, Fernando, *Crítica, ensaio e entrevistas*, Edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa 2000, p.373.

¹¹⁸ NOVALIS, *Les disciples à Sais et Les fragments*/de Novalis; op. cit., p.77. Tradução nossa: *Estamos perto de acordar quando sonhamos que sonhamos*. Rubens Rodrigues Torres Filho em sua edição, *Pólen Novalis*, traduz este trecho de outra forma: *Estamos próximos do despertar, quando sonhamos que sonhamos*. (NOVALIS, Friedrich von Hardenberg, *Pólen - Fragmentos, diálogo, monólogo*, Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho, Editora Iluminuras, São Paulo 2009, p.43).

sentido que o romantismo dá à *Sehnsucht*, proponho aqui traduzi-la como um «infinito desejo de infinito».¹¹⁹

Sehnsucht, ou em português, como propõe a pesquisadora citada acima, o «infinito desejo de infinito», na filosofia do primeiro romantismo alemão é um importante núcleo onde diversas constelações irão circular tendo como ponto de partida uma ânsia pelo infinito, pelo absoluto. A filosofia de Novalis gira em torno desta ânsia, deste «infinito desejo de infinito». A palavra desejo é central para a compreensão da *sehnsucht* romântica e neste aspecto há uma proximidade entre a saudade lusitana e a *sehnsucht*, uma vez que também o desejo, visto como a falta, é central para a compreensão da palavra saudade.

A partir do movimento da Renascença, a saudade lusitana ganha um sentido mais amplo, mais largo: rompe as fronteiras da esfera lírica, transbordando tanto na filosofia e quanto na política. A saudade se torna o núcleo de onde emerge um projeto civilizacional que tem como objetivo fazer renascer Portugal. A saudade é o centro do movimento saudosista e a partir da Renascença portuguesa essa palavra se instaura de forma permanente na alma do povo lusitano. A saudade portuguesa se aproxima da *sehnsucht* alemã, pois também é permeada pelo «infinito desejo de infinito», uma ânsia espiritual de absoluto, como explica Maria das Graças Moreira de Sá em seu livro, *Estética da Saudade*: «(...) à volta das páginas da revista *A Águia* reunirá o poeta [Teixeira de Pascoaes] uma plêiade de escritores que comungará igualmente desta ânsia espiritual de Absoluto¹²⁰.» No contexto saudosismo, a saudade se movimenta entre o passado e o futuro, entre o eterno e o infinito, como define em prosa e em verso Teixeira de Pascoaes:

A lembrança visa o passado, como a esperança o futuro. E o passado e o futuro se tornam presentes por virtude da saudade. E este encontro do passado com o futuro dá-nos a ideia sentimental do eterno.¹²¹

Ó saudade, ó saudade
Que nos meus olhos és perfeita claridade...
Sombra humana que em si contém a luz divina.
Ó veio de água cristalina,
Onde esta sede de infinito saciamos!
Lira da nossa melodia...
Árvore de tristeza, com os ramos

¹¹⁹ MOOSBURGER, Laura de Borba, «Sehnsucht, o páthos fundamental do romantismo», in: Marcelo CARVALHO, Déborah DANOWSKI, Jarlee Oliveira Silva SALVIANO (eds.), *Temas de filosofia*, ANPOF, São Paulo 2015, p.75.

¹²⁰ SÁ, Maria das Graças Moreira de, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, Lisboa 1992, p. 28.

¹²¹ PASCOAES, Teixeira de, *A velhice do Poeta*, Edições do Tâmega, Amarante 1989, p. 10.

Floridos de alegria.¹²²

Neste aspecto, a saudade se aproxima da filosofia do primeiro romantismo alemão, trata-se de um sentimento-ideia que oscila entre o finito e o infinito, que tem sede do eterno. Pascoaes parece cumprir a premissa de Novalis sobre a importância do artista. Segundo o filósofo alemão: «Apenas do artista é capaz de adivinhar o sentido da vida¹²³.» Pascoaes defendia, assim como Novalis o carácter especial do poeta:

O poeta é um enviado. Ele vem ao mundo afirmar as superiores Potestades que misteriosamente presidem ao drama da Vida e lhe dão sobrenatural sentido. Ele vem sublimar o vulgar, revelar o grande que as pequenas coisas escondem, converter o ruído em harmonia e a harmonia em melodia.¹²⁴

O poeta vem ao mundo com o potencial para transformar o mesmo, e para Pascoaes essa transformação ocorreria através da saudade, uma força capaz de lançar o ser para além da sua finitude, ampliando horizontes, rompendo limites, estabelecendo transformações na realidade portuguesa. O poeta/artista adivinha assim o sentido da vida e não só, no caso do saudosismo, o poeta adivinha o sentido na nação. No contexto do saudosismo, a saudade ultrapassa a esfera do afeto, esse sentimento-ideia torna-se o núcleo de um projeto para a pátria portuguesa, um projeto poético, filosófico e político, como explica Teixeira de Pascoaes:

A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o sentimento-ideia, a emoção reflectida, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa, e não no seu aspecto superficial e anedótico de simples gosto amargo de infelizes.¹²⁵

Esse trecho evidencia a profundidade que o sentido da palavra saudade atinge no movimento saudosista e revela que embora haja uma proximidade entre saudade e *sehnschut*, principalmente no que toca à questão do «infinito desejo de infinito», a saudade portuguesa está ligada ao próprio sangue espiritual do povo português e à sua história.

¹²² PASCOAES, Teixeira de, *Versos Pobres*, Editora Livraria Civilização, Porto 1949, p. 28.

¹²³ NOVALIS, *Fragmentos de Novalis*, Assírio & Alvim, Lisboa 1992, p. 49.

¹²⁴ PASCOAES, Teixeira de, *Poetas lusíadas*, Assírio & Alvim, Lisboa 1987, p. 44.

¹²⁵ PASCOAES, Teixeira de, *A Águia*, Janeiro de 1912, p. 2.

Para além da questão da saudade em relação ao desejo e ao infinito, outros aspectos aproximam o saudosismo do primeiro romantismo alemão: a questão do sonho, a ruptura entre os limites que separam a filosofia da poesia e a valorização do mito. O movimento saudosista parece ter dado continuidade ao movimento filosófico do primeiro romantismo alemão. Frederico Reis, personalidade pessoana, percebeu as semelhanças entre o saudosismo e o romantismo, como podemos ler no seguinte trecho:

Ora os saudosistas não pertencem a nenhum grupo destes. São poetas da Natureza, é certo, mas a romântica, da Natureza espiritualizada, transcendentalizada, vista através do espírito humano e atribuindo as coisas qualidades do espírito humano. Essa corrente – como magistralmente provou Fernando Pessoa que com ela esteve ninguém sabe como nem porquê – é um prolongamento lógico e direto do romantismo. Tem valor por isso; é realmente visível, porque com efeito não fica no romantismo como estava, prolonga-o realmente, continua-o, leva-o até ao seu máximo.¹²⁶

A literatura pessoana dialoga tanto com o primeiro romantismo alemão presente nos escritos de Novalis, quanto com o movimento saudosista. Sabemos que Fernando Pessoa estreia como crítico na revista *A Águia* em 1912. Mais tarde, Pessoa se afasta do movimento saudosista. De acordo com a nossa perspectiva, trata-se de um afastamento formal, ou seja, Pessoa deixa de colaborar com a revista *A Águia*, mas não deixa de dialogar com o saudosismo, prova disto são os numerosos documentos presentes em seu espólio sobre esse movimento. Os escritos pessoanos em relação direta ou indireta ao saudosismo oscilam entre a admiração e a crítica. Em um trecho sobre o mestre Alberto Caeiro, por exemplo, Pessoa o aproxima de Teixeira de Pascoaes, como podemos ler:

The very few poets to whom Caeiro may be compared, either because he merely reminds, or might remind, us of them, or because he may be conceived of as having been influenced by them, whether we think it seriously or not, are Whitman, Francis James and the Portuguese poet Teixeira de Pascoaes.¹²⁷

Cientes da relevante posição que o mestre Alberto Caeiro exerce na literatura pessoana, afirmar que Teixeira de Pascoaes é uma das poucas influências do poeta da Natureza é um enorme elogio e demonstra toda a admiração que Pessoa nutria por Teixeira de Pascoaes. Textos como este comprovam que o distanciamento de Pessoa do movimento saudosista é um distanciamento formal, pois o diálogo com o grupo e com as ideias da *Renascença* portuguesa permanece como

¹²⁶ [BNP/E3 – 14⁶ – 3-17].

¹²⁷ [BNP/E3 – 21 -89].

comprovam os documentos do espólio. É interessante observar que o próprio Pessoa se colocava numa posição de discípulo de Caeiro, como está registrado na famosa carta sobre a gênese dos heterónimos, endereçada ao Adolfo Casais Monteiro e também em outro documento do espólio:

Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive.¹²⁸

Sou, porém, menos real que os outros, menos coeso, menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos. Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia – 13 de Março de 1914 – quando, tendo ouvido pela primeira vez (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espírito), grande número dos primeiros poemas do Guardador de Rebanhos, imediatamente escrevi, a fio, os seis poemas-intersecções que compõem a Chuva Oblíqua (Orpheu 2), manifesto e lógico resultado da influência de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa.¹²⁹

Pode-se questionar a relação entre verdade e ficção presente nesta carta pessoana e também no outro texto apresentado, e a crítica literária tem se debruçado exaustivamente neste sentido. Porém, o importante para a nossa pesquisa é perceber que independente de uma verdade absoluta, se é que essa existe, ainda mais se tratando de um autor múltiplo e original como o poeta português em questão, há um fato: Pessoa deixou duplamente registrado, na carta e em outro texto, que era discípulo de Alberto Caeiro, e esse fato, presente nesses documentos compõem a poética pessoana. Assim sendo, percebe-se a importância que a obra de Teixeira de Pascoaes exerceu no campo artístico pessoano, Pascoaes é uma das poucas influências do mestre Caeiro. E ainda há outro aspecto relevante nestes documentos: se Pessoa se sente *menos real, menos coeso, menos pessoal, eminentemente influenciável por todos* os heterónimos, ele também foi influenciado por Teixeira Pascoaes. A poética saudosista, presente na obra de Teixeira de Pascoaes exerceu uma forte influência no mestre Caeiro, pelo viés da Natureza e também em relação ao nervo central da poesia de Caeiro, que movimentou inclusive o importante diálogo entre os heterónimos: a questão do paganismo.

A filosofia do primeiro romantismo alemão que ganha contornos na escrita de Novalis tem também uma forte ressonância na literatura pessoana. Assim como na poética de Pascoaes: a questão do

¹²⁸ PESSOA, Fernando, *Teoria da Heteronímia*, Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Assírio & Alvim, Lisboa 2012, p. 278.

¹²⁹ [BNP/E3 – 20 – 77].

sonho, a ânsia pelo absoluto, pelo infinito, a valorização do fragmento e a importância do mito, também se fazem presente no campo artístico pessoano. Pessoa, assim como Novalis e Pascoaes defendia que o poeta/artista é um enviado, aquele que adivinha o sentido da vida, com capacidade para transformar a realidade a partir da arte, da poesia. Em um texto intitulado *Aspectos*, Fernando Pessoa se denomina um criador de mitos: «Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade.» Esse desejo de criar mitos parece se relacionar com a missão do poeta e só se torna possível a partir de um movimento gerado pelo desejo de absoluto, pelo «infinito desejo de infinito», a *sehnsucht*, esse afeto que se transforma no poeta em um mecanismo capaz de abrir espaços subjetivos de reflexão, onde o sujeito cria a partir do vazio, de uma falta, de uma busca, de um desejo, uma poética que atravessa o seu eu sensível e extravasa na realidade empírica. O poeta teria dentro de si um mundo, como escreve Novalis: «O verdadeiro poeta é omnisciente – ele é um mundo real em pequeno»¹³⁰.» Teixeira de Pascoaes e Pessoa parecem comungar deste pensamento sobre o verdadeiro poeta e de seu mundo interior, como podemos ler nas seguintes passagens:

Eu que sou frágil, transitório e vão,
Que projeto, no mundo, a sombra duma cruz...
Que sou a desventura, a morte, a escuridão,
Sinto brilhar, em mim, a eterna luz.¹³¹

Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha.¹³²

A partir deste vasto mundo interior que os escritores da renascença elevaram a saudade lusitana a uma categoria nunca então vista, o afeto ultrapassa limites e conquista os campos da filosofia, política e religião. A saudade se transforma em um mito português com potencial para alterar a realidade da Pátria. É também através desta reflexão, deste desdobramento dentro de si que Pessoa cria mitos. A heteronímia pessoana talvez seja o maior mito criado pelo autor português. Tanto o mito da saudade quanto o mito da heteronímia são construídos a partir de um criação que surge na alma do artista, que é capaz de edificar no espaço vazio da sua subjetividade o sonho que se realiza

¹³⁰ NOVALIS, *Fragmentos de Novalis*, op. cit., p.53.

¹³¹ PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz, Vida Etérea, Elegias, O Doido e a Morte*, Assírio & Alvim, Lisboa 1998, p. 204.

¹³² [BNP/E3 – 20 -75].

através da imaginação e que rompe as barreiras entre o sensível e o concreto, entre o finito e o infinito, estando assim de pleno acordo com a ideias de Pascoaes sobre o homem:

É num absurdo que se firma a nossa existência natural. O homem é um castelo no ar. O que ele tem de não existente é que lhe dá existência. O engano em que ele vive é que lhe dá vida. Toda a realidade do seu corpo se firma na mentira da sua alma. Os mundos, que são existências, giram no espaço vazio, essa *não-existência* ilimitada. Assim, o homem vive através do sonho, esse outro espaço vazio.¹³³

Esse trecho está em consonância com um fragmento escrito por Novalis, no qual o filósofo alemão defende a importância do processo de reflexão e traça uma linha divisória entre refletir e pensar. O ato de pensar abarca todos os seres humanos, mas o pendor para refletir faz parte da subjetividade de alguns escolhidos que geram a progredibilidade. Como mostra o autor alemão:

Onde o genuíno pendor ao refletir, não meramente ao pensar deste ou daquele pensamento, é dominante – aí há também progredibilidade. Muitíssimos doutos não possuem esse pendor. Aprenderam a concluir e inferir, como um sapateiro a confecção de sapatos, sem jamais caírem na ideia de – ou esforçarem-se para – encontrar o fundamento dos pensamentos. Contudo, a salvação não está em nenhum outro caminho. Em muitos esse pendor dura apenas por um tempo – Cresce e diminui – Muito frequentemente com os anos – frequentemente com a descoberta de um sistema, que só procuravam para, a seguir, ficar dispensados da fadiga da reflexão.¹³⁴

O afastamento formal de Pessoa do grupo da *Renascença* talvez tenha relação com essa questão exposta por Novalis. O movimento saudosista apresentava o mito da saudade para fazer renascer Portugal. Havia no pensamento saudosista um núcleo, que é justamente a saudade. Pessoa que acreditava, assim como românticos e os saudosistas, no poder na potencialidade transformador do poeta e ao mesmo tempo um adepto natural da reflexão subjetiva incessante, não poderia circular em volta de um mito que não foi criado, nem reinventado por ele. Os mitos pessoanos, ou foram criados por ele, como é o caso da heteronímia e do sensacionismo, ou receberam uma releitura pessoana intensa, como foi o caso do neo-paganismo e do Quinto Império. Se por um lado a questão da saudade aparece repetidas vezes na obra pessoana nunca ultrapassando as fronteiras do afeto, como é o caso do soneto assinado por Álvaro de Campos: «Há saudades nas pernas e nos braços./há saudades no cérebro por fora./Há grandes raivas feitas de cansaços¹³⁵», por outro lado Pessoa vai mimetizar o gesto de Pascoaes e do grupo da renascença na tentativa de criar, ou re-

¹³³ PASCOAES, Teixeira de, *O Bailado*, Assírio & Alvim, Lisboa 1987, p. 28.

¹³⁴ NOVALIS, *Pólen*, op. cit., p. 63.

¹³⁵ CAMPOS, Álvaro de, *Livro de versos*, Edição de Teresa Rita Lopes, Editorial Estampa, Lisboa 1993, p. 148.

criar um mito capaz de transformar a realidade portuguesa. Existe entre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa uma relação tensa de mestre e discípulo, que vai se transformando ao longo do tempo em uma relação entre dois mestres da literatura portuguesa, que foram capazes de criar mitos e não só, ambos os poetas e pensadores, tanto Pascoaes quanto Pessoa também se transformaram em dois mitos do pensamento português.

Referências bibliográficas

- CAMPOS, Álvaro de (1993), *Livro de versos*, Edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Editorial Estampa.
- MOOSBURGER, Laura de Borba (2015), «Sehnsucht, o páthos fundamental do romantismo». *In*: CARVALHO, Marcelo, DANOWSKI, Déborah, SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva (eds.), *Temas de filosofia*, São Paulo: ANPOF, pp. 75-85.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg (1914), *Les disciples à Sais et Les fragments* /de Novalis, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Paris-Bruxelles : Paul Lacomblez.
- NOVALIS (1992), *Fragmentos de Novalis*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg (2009), *Pólen - Fragmentos, diálogo, monólogo*, Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Editora Iluminuras.
- PASCOAES, Teixeira de (1912), *A Águia*, Janeiro.
- PASCOAES, Teixeira de (1949), *Versos Pobres*, Porto: Editora Livraria Civilização.
- PASCOAES, Teixeira de (1987), *O Bailado*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1987), *Poetas lusíadas*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1989), *A velhice do Poeta*, Amarante: Edições do Tâmega.
- PASCOAES, Teixeira de (1998), *Para a Luz, Vida Eetérea, Elegias, O Doido e a Morte*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2000), *Crítica, Ensaio e Entrevistas*, Edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2012), *Teoria da Heteronímia*, Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de (1992), *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação.
- SOUZA, Cláudia Franco (2016), *O Livro do Desassossego e o romantismo alemão*, Lisboa: Apenas Livros.

La Saudade Abrasada: Una Mirada al Saudosismo de Teixeira de Pascoaes desde el Amor y la Nostalgia en Emilio Prados¹³⁶

Resumen: En primer lugar, el texto ofrece un acercamiento al papel que amor y nostalgia cumplen en la poesía de Emilio Prados, así como a su íntimo nexo con la muerte como aniquilación mística. Como herramienta interpretativa, recurriré a la razón poética de María Zambrano, autora profundamente emparentada, vital y teóricamente, con la poesía pradiana. Este enfoque permitirá una visión de conjunto sobre la obra del poeta español y en segundo lugar, trazar una comparativa con el saudosismo de Teixeira de Pascoaes. Así, indicaré las numerosas coincidencias que existen entre ambos y me detendré en la cuestión de la muerte mística, ámbito más problemático, donde sin embargo, puede apreciarse una comunión de espíritu entre el español y el portugués.

Palabras clave: Emilio Prados, Teixeira de Pascoaes, María Zambrano, Amor, Nostalgia, Saudade, Muerte mística.

Burning Saudade: A Look into Teixeira de Pascoaes's Saudosism from Love and Nostalgia in Emilio Prados

Abstract: Firstly, the text offers an approach to the function of love and nostalgia in the poetry of Emilio Prados, as much as its intimate connection with death as mystical annihilation. As interpretive tool, I will use the poetic reason of María Zambrano, an author deeply linked, vital and theoretically, with pradian poetry. This focus will provide an overall view of Prado's work and the possibility of a comparison with Teixeira de Pascoaes's saudosism. Thus, I will point some coincidences between them and I will consider the question of mystical death. This sphere, although it is problematic, can show some kind of community of spirit between both.

Keywords: Emilio Prados, Teixeira de Pascoaes, María Zambrano, Amor, Nostalgia, Saudade, mystical death.

* Universidad Complutense de Madrid; dferna11@ucm.es

¹³⁶ Este escrito es un desarrollo de la comunicación «Amor y nostalgia en Emilio Prados» presentada en la Universidade de Lisboa el 29 de octubre de 2018, dentro del Colóquio Internacional *As Viagens da saudade*, organizado por el Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (Seminário Permanente de Pensamento e Cultura Lusófonos), el Instituto de Filosofia da Universidade do Porto y el Departamento de Filosofia e Antropoloxía da Universidade de Santiago de Compostela, con los apoyo del Grupo de Investigación SAUDADE y el Círculo do Entre-Ser.

1. Introducción

El presente texto gira en torno a las nociones de amor y nostalgia en la poesía de Emilio Prados, dos elementos que podrían considerarse como la fibra íntima de su obra, fuego incansable que alimentó su vida y le condujo a la muerte, su *mínima muerte*. El objetivo es señalar ciertas similitudes con el saudosismo de Teixeira de Pascoaes y atender al tema, central en la poética pradiana, de la muerte mística. Por razones de espacio, la comparación con el poeta portugués tendrá un carácter más bien alusivo. Durante los primeros compases, me limitaré a presentar algunos aspectos de la vida y obra de Prados, con la esperanza de que al conocedor del genio lusitano, las afinidades le resulten si no nítidas, al menos sí sugeridas. Sólo al final me referiré explícitamente a Pascoaes, señalando algunos aspectos asimilables a la poética del malagueño y mostrando en qué sentido la muerte mística resulta algo más problemática. Pretendo así contribuir al estudio de una tradición de logos poético ibérico, en la que también podríamos encuadrar a autores como la propia Zambrano, Fernando Pessoa, Maria Gabriela Llansol, Antonio Machado o un Miguel de Unamuno que en 1907 escribía:

Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra,
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan.¹³⁷

2. La espuma del mar. Hacia fuera y hacia dentro

Para entender el tratamiento de la nostalgia y el amor en Prados, resulta interesante atender a su infancia. Si nos guiamos por el testimonio de Vicente Aleixandre, que fue compañero de colegio suyo y amigo incansable, destilaba desde bien pequeño una mezcla de interioridad y éxtasis, de retraimiento y desprendimiento amoroso hacia el prójimo, ambivalencia ésta, que no es raro encontrar entre los místicos y que animará su poesía:

Emilio... no era muy alto. Tenía unos ojos reidores, flechadores del bien, y un pelo negrísimo. Yo iba a recogerle a su casa algunas mañanas, de paso para el colegio... un niño alegre era lo que yo recogía cada mañana. Un niño tan alegre y bullicioso que parecía todo él una canción [...]. Los otros niños eran el oleaje

¹³⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, 8 vols., tomo VI, introducción, bibliografía y notas de Manuel García Blanco, Escélicer, Madrid 1966-1970, p. 168.

que arrasa sin piedad y sin malicia [...], él flotaba cariñosamente muy mezclado con todos [...]. He dicho canción [...], pero le veo también mudo, como si él fuese su propia voz extinguida, aterido [...], en medio de los gritadores. Tenía inmensamente vivo el sentido de la justicia, y más todavía; allí en su figura infantil, en aquellos ojos humildes y con luz vi yo por primera vez la vislumbre instantánea del rayo dulce y largo de la misericordia.¹³⁸

La referencia al mar, omnipresente de su Málaga natal, resulta iluminadora. Flotando como la espuma de Afrodita, loca de risa, como la canción infantil... y que a la vez no necesita, no quiere hacerse notar, como si mudo no quisiera pesar sobre nadie. Liviano y arrullado. A la vez adentro y afuera de sí. Cual marina espiral.

En línea similar, ahondando en el afuera, Blanco Aguinaga, cuenta que un día, el pequeño Prados, «después de haber escuchado un sermón sobre la caridad, sale a la calle a dar todo lo que tiene y hasta lo que no era suyo»¹³⁹, lo cual le costaría una dura reprimenda en casa, además de un duro conflicto interior, entre la práctica y el discurso.

De pulmones débiles, con doce años, sus padres se lo llevan lejos del aire viciado de la ciudad, rumbo a los montes de Málaga. Allí conocerá a Antonio Ríos, «pastor de su misma edad»¹⁴⁰, con el que mantendrá una gran amistad:

Con Antonio Ríos trabaja Emilio en la huerta; en el campo ayuda a arar, siembra, siega; cuida con Antonio las cabras, los caballos y los conejos, alimentándoles, asistiéndoles en el morir, ayudándoles en los partos. Así en el momento de entrada a la adolescencia se acerca nuestro futuro poeta, de manera directa, a los secretos de la Naturaleza.¹⁴¹

Este retiro será el primero de muchos, y marcará su relación con el medio social y urbano, donde encontrará un halo de inautenticidad y desconexión con lo esencial con el que le costará lidiar hasta el fin de sus días. Sin embargo, un profundo amor al prójimo le impedía al mismo tiempo desligarse del todo y vivir como un eremita. Su concepción de la imprenta como herramienta de mejora social, la implicación en actividades sindicales, el compromiso con la defensa de la República frente al avance del fascismo, la ayuda a los niños de los que se hizo cargo y trató como un padre durante el exilio en México DF¹⁴²... todos estos sucesos dan cuenta de ello. Sin embargo,

¹³⁸ ALEIXANDRE, Vicente, *Los encuentros*, Ed. Guadarrama, Madrid 1958, pp. 118-120.

¹³⁹ AGUINAGA, Carlos Blanco, «Emilio Prados. Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, nº 3-4 (1960), p. 4.

¹⁴⁰ AGUINAGA, «Emilio Prados...», art. cit., p. 4.

¹⁴¹ AGUINAGA, «Emilio Prados...», art. cit., p. 4.

¹⁴² Cf. CHICA HERMOSO, Emilio, *Emilio Prados. Una visión de la totalidad (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 1994.

a la vez, Prados cultivó la soledad, se hundió en ella y descubrió cómo puede ser puerta de entrada a una estación privilegiada de conocimiento y de acción hacia los demás. Cómo, descendiendo hacia sí, el poeta se abre a una experiencia de unión y comunión con el todo, desde la que darse también horizontalmente. Es en este sentido que su poesía es movimiento a la vez hacia fuera y hacia dentro. Y que en su voluntad de trascendimiento clama: «Soledad, noche a noche te estoy edificando»¹⁴³.

3. Los Montes de Málaga, el Mar Mediterráneo

Aquellas tardes en los montes de Málaga, en la soledad acompañada de su amigo Antonio, estimularán una sensibilidad especial hacia el medio natural, y una evocación, una nostalgia y una profundidad en la mirada, que se dejará sentir, sobre todo, en sus primeros libros. En *Tiempo* (1925) escribe:

Cielo gris
Suelo rojo...
De un olivo a otro
vuela el tordo.

En la tarde hay un sapo
de ceniza y oro.

Suelo gris.
Cielo rojo...

- Quedó la luna enredada
en el olivar.
Quedó la luna olvidada -.¹⁴⁴

Versos éstos que evocan la mirada de su paisano Ibn Gabirol, al que tanto admiró y que cantaba al sol rojizo de la tarde, luego ennegrecido, de luto por Yequthiel...¹⁴⁵ Y tal fue el interés de Prados en la observación de la Naturaleza que a pesar de haber recibido una excelente formación humanística en la Residencia de Niños en Madrid, donde se empapaba de los clásicos griegos, el *Fedón*, *El banquete*, la poesía andalusí, Mallarmé, Valery..., con 19 años, decide matricularse en

¹⁴³ PRADOS, Emilio, *Poesías Completas*, vol. I, Visor, Madrid 1999, p.671.

¹⁴⁴ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. I, op. cit., p. 167.

¹⁴⁵ Cf. IBN GABIROL, Solomon, *Selected poems*, Editado por Peter Cole, Princeton University Press, New Jersey 2001, p. 50. Acerca de la influencia de Ibn Gabirol sobre Emilio Prados, CHICA HERMOSO, *Emilio Prados*, op. cit., pp. 250-254.

la Universidad Central para estudiar Ciencias Naturales. Como era de esperar, su paso por la ciencia empírica será breve. El anhelo de una vivencia y contacto directo no podía encontrar satisfacción en la frialdad del laboratorio. Pronto descubriría, al entablar relación con Juan Ramón Jiménez y con Lorca después, que su vida debía orientarse hacia la poesía¹⁴⁶.

Años más tarde, ya considerado como uno más de la generación del 27, aunque ciertamente alejado de sus colegas debido a su vocación mística, Emilio trabaja en Málaga como editor de la revista *Litoral*. Cada tarde escapa a las playas de El Palo para conversar con los pescadores y contemplar el atardecer junto al mar. La Naturaleza se le presenta como cuerpo vibrante de amor, incesante tensión de contrarios que tratan de penetrarse unos a otros:

Sobre el agua de la noche
flota la flor de una estrella...

(Mi pecho contra tu pecho:
¡qué obscura pared de sangre!)

¡Ay!

Bajo el agua de la noche,
se hunde la flor de una estrella.

(Mi sueño contra tu sueño
¡que cielo en la luz nos abre!)

- ¡Ay!

¿Que un beso se quedó perdido?...
- Lo que fue beso es suspiro.¹⁴⁷

Juego de memoria.
Un jardín aletea bajo el verde crepúsculo,
medio deshilachado por insectos y frutas.
Herido por el pájaro huye sobre el reflejo
y, en los flecos del agua, se enreda en la espuma.
Se para, se vuelve atrás, y el cansancio del día,
refrescando sus luces, se cura con el baño.
Después, salta de nuevo en busca de la noche,
deshojando de peces y faisanes sus tallos.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Cf. HERNANDEZ, Patricio, *La memoria del olvido*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza 1988, p. 425 y CHICA HERMOSO, *Emilio Prados*, op. cit., p. 246.

¹⁴⁷ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. I, op. cit., p. 949.

¹⁴⁸ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. I, op. cit., p. 199.

En soledad, desde la orilla, contempla el anochecer, momento en que fenecen los seres en la oscuridad y se deshace todo límite. Y su mirada, llora de amor. Porque sabe del destino de muerte que le espera a la materia. Como Satán, en aquel bello pasaje que recogía Massignon¹⁴⁹. El Demonio enamorado de lo sensible, que toca con su flauta una bella melodía con la que aliviar el dolor por la muerte de lo material, víctima del ineluctable paso del tiempo. Escribe el poeta malagueño:

-¡Ay, sombra, sombra,
búscame por el fuego!

[...]

Un jazmín cantaba
su aroma de estrella....

-¡Ay jazmín!...
Me acerco:
su flor está en tierra.

Un árbol soñaba
toda una alameda.

Me acerco...
Sus ramas,
sobre el suelo, secas...

Era un ascua el pájaro,
¡luz de primavera!

Me acerco...
Sus alas:
ceniza en la yerba.¹⁵⁰

Y tal será su amor, que confunde sus propios límites con los de los otros. Confesaba Jorge Guillén:

¹⁴⁹ «Hallach pasaba un día con sus discípulos por una calle de Bagdad, cuando les sorprendió el sonido de una flauta exquisita. “¿Que es eso?”, le pregunta uno de sus discípulos. Y el responde: “Es la voz de Satán que llora sobre el mundo”. ¿Cómo hay que comentarlo? ¿Por qué llora sobre el mundo? “Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y solo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora”», en MASSIGNON, Louis, «Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam», *Revista Española de Filosofía Medieval*, nº6, 1999, p. 202.

¹⁵⁰ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. I, op. cit., p. 1035.

«Emilio y yo somos muy distintos. Yo veo un árbol y me digo ¡qué hermoso!, y sé muy bien que el árbol está ahí y yo aquí. Pero Emilio ve un árbol y se mete dentro de él, y ya no se sabe, no se sabe, dónde empieza el uno y donde acaba el otro»¹⁵¹. En *Jardín Cerrado* (1956), ya desde el exilio en México, puede apreciarse con nitidez:

Hoy siento que mi lengua
confunde su saliva
con la gota más tierna del rocío
y prolonga sus tactos
fuera de mí, en la yerba
o en la oscura raíz secreta y húmeda.¹⁵²

El fondo de las aguas. La mirada que nada separa

Este amor por lo sensible, con su dolor, le arrastrará al fondo de las aguas. Más allá de la superficie. Al origen del Ser. Al fundamento. El detenimiento en su propio ser, su propia mendacidad, el ahondamiento en su propio dolor, como en Job¹⁵³, desembocará así en experiencia de revelación y apertura a lo trascendente:

Me acerco a la mariposa:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al árbol más bello:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al niño que juega:
¡está al fondo del estanque!
Me acerco al alma, en silencio:
¡está al fondo del estanque!¹⁵⁴

Es en este sentido que el exilio histórico y el metafísico van de la mano en su obra, igual que en la de su amiga María Zambrano. En *Filosofía y poesía*, María explicaba que la actitud poética se diferencia de la religiosa y de la filosófica, en que no puede renunciar. Su sí de amor lo abraza todo. Pues le resulta incapaz desprenderse de las cosas para sumergirse en el fundamento. Y no podrá tampoco «desprenderse, ni por un instante, del origen para captar mejor las cosas»¹⁵⁵.

¹⁵¹ HERNÁNDEZ, Patricio, «Cita sin límite con Emilio Prados», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, nº12 (2012), p.34.

¹⁵² PRADOS, Emilio, *Poesías Completas*, vol. II, Visor, Madrid 1999, p. 351.

¹⁵³ Cfr. ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993, pp. 385-408.

¹⁵⁴ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. I, op. cit., p. 80.

¹⁵⁵ ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México DF 2005, p. 71.

El logos pradiano se mueve justamente en ese amor a la vez carnal y espiritual. Su mirada no separa nada. No renuncia a nada. Decía de él María que hablaba de las cosas «desde más allá de ellas, sin apartarlas»¹⁵⁶. Y es que separar, dividir de modo violento la pluralidad del devenir, para lograr un concepto es justo la actitud del filósofo que se quiere afirmar a sí mismo. Como la *dianoia* platónica que cercena la heterogeneidad de lo real para dar con el concepto que atrape la cosa. Y que dé seguridad. Porque el filósofo busca sobre todo estabilidad, permanencia. Un suelo para afirmarse y dominar.

La poesía de Prados en cambio une. Es mediadora, razón de amor, que afirma la alteridad sin pretensión alguna de dominio. Capaz de conciliar la multiplicidad y la unidad de lo sensible sin humillación alguna. Una razón que salvando el devenir, conduce a la vez al ser como ser. Amor de cruz¹⁵⁷. Horizontal, compromiso con lo sensible. Y vertical, profundo, nostálgico, al fundamento en falta, cuya ausencia se hace presencia.

Sus poemas conjugan así una feliz unión de filosofía y poesía, «un dirigirse a la unidad íntegra del universo [...] abrazando todas las cosas»¹⁵⁸, en la que forma y contenido serán indisolubles. Y la función del poeta se revela como la más elevada: hacer nacer a Dios. Su palabra tiende el hilo de plata entre los entes y el Ser. Escribía Aleixandre en «Emilio Prados (Retrato en redondo)»:

Gime la luz. De su boca
surte, dolida, la aurora.¹⁵⁹

Su misión, espiritualizar la materia y materializar el espíritu. Función mediadora, de amor, entre dos mundos. Como la facultad imaginal en el sufismo de Ibn 'Arabi¹⁶⁰, razón mediadora zambraniana. Resuena también aquí la figura del Hombre Universal¹⁶¹, igualmente importante en el taoísmo de Chuang Tzu, al que Prados dedicó profundas lecturas durante sus años de exilio en México¹⁶². Dios está más cerca de ti que tu propia vena yugular (Corán, 50:16), no se cansaba de recordar el maestro sufi...

¹⁵⁶ ZAMBRANO, María, «El poeta y la muerte. Emilio Prados», *Litoral*, nº 100-102 (1981), p. 142.

¹⁵⁷ Cfr. ZAMBRANO, María, *Senderos*, Anthropos, Barcelona 1989, pp. 201-223

¹⁵⁸ ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, op. cit., pp. 201-223.

¹⁵⁹ ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas*, Visor, Madrid 2005, p. 511.

¹⁶⁰ Cfr. CHITTICK, William, *The Sufi path of knowledge: Ibn al-'Arabi's metaphysics of imagination*, State University of New York, Nueva York, Albany 1989.

¹⁶¹ Cfr. REINA, Elena, *Hacia la luz: simbolización en la poesía de Emilio Prados*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 212-215.

¹⁶² CHICA HERMOSO, Emilio, *Emilio Prados*, op. cit., p. 425.

Y en efecto, hundiéndose en sí mismo, el poeta hace nacer a Dios. Remontándose a la situación originaria de relación con el mundo. Antes de toda palabra. Desde el sentir originario, antes de todo concepto y todo existir, allí donde la palabra es creadora. Haciendo nacer a Dios, el mundo será a la vez Ser y no-Ser. Cada ente se hace símbolo, expresión teofánica de lo divino. Y el hombre, soporte de la autocontemplación divina, secreto de los secretos¹⁶³. Cada visión del mundo es y no es Dios. Y cada una de las facetas que el Ser ofrece será igualmente verdadera, aún en su oposición, en armonía musical¹⁶⁴, muy lejos de la lógica aristotélica. Afirmación profunda de la unidad que no niega la multiplicidad.

La tiranía del tiempo cronológico, tiempo de la pura inmanencia, agente de cálculo y muerte, será apartada por un tiempo hermoso, Eterno, que aúna pasado, presente y futuro. Tiempo en el que «nada muere»¹⁶⁵. Es por eso que la poesía salva. O al menos uno de los sentidos en que lo hace. Y que Prados, apelando al sentido de *religare*, como Xabier Zubiri, afirma con rotundidad: «Mi religión es la poesía»¹⁶⁶.

4. La circuncisión del sueño. El sacrificio de amor

Explica Jesús Moreno Sanz¹⁶⁷ que Jean Cocteau acertó en señalar que la poesía, en su movimiento de amor hacia lo inefable, lo más allá de lo ontológico, debe circuncidar la palabra, violentarla, tallar un agujero, donde lo indecible pueda ser; pero Prados y Zambrano le corrigen, que la circuncisión antes que sobre el lenguaje debe hacerse sobre uno mismo. Sobre el propio sueño. Haciendo el agujero en nosotros.

En una carta a su sobrina, Carmen Saval, Emilio ofrece la clave de su concepción de la poesía como sacrificio de amor:

¹⁶³ Cfr. CORBIN, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabí*, Destino, Barcelona 1993, pp. 285-314.

¹⁶⁴ Las referencias zambranianas a una orden musical frente a un orden arquitectónico o basado en la lógica de no contradicción son abundantes. Pueden encontrarse ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, op. cit., especialmente en el capítulo «La condenación aristotélica de los pitagóricos» (pp.78-124), y también en ZAMBRANO, María, *Persona y democracia*, Siruela, Madrid 2004, pp. 206-208. Sobre la distinción entre logos semántico y logos musical, Cfr. NEVES, Maria João, «Reivindicando um logos musical», in: *Actas II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, s.l. 2014, pp. 471-478. Para una visión amplia y sistemática del papel de la música en el pensamiento zambraniano, Cfr. GONZÁLES, Francisco Martínez, *El pensamiento musical de María Zambrano*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada 2008.

¹⁶⁵ PRADOS, Emilio. «Epistolario inédito», *Litoral*, nº 100-102, 1981, p. 104.

¹⁶⁶ PRADOS, «Epistolario inédito», op. cit., p. 109.

¹⁶⁷ Cfr. SANZ, Jesús Moreno Sanz, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Verbum, Madrid 2008, vol.III, pp. 411-412.

«Mira, un poeta francés ha dicho que los poetas somos como los pelícanos, que cuando no tienen que dar de comer a sus hijos se abren el pecho con el pico y les dan sus entrañas propias [...]. Si nuestro “egoísmo” muere hasta que nuestro yo no sea obstáculo sino vínculo para darnos amorosamente, puramente a todo, entonces tiene el goce supremo de la Poesía que se te da.»¹⁶⁸

Y ante la pregunta de si se poetiza para salir del dolor del mundo o es la poesía, la que, haciéndonos más sensibles, más vulnerables, lo produce, responde con pasión que ambas perspectivas son verdaderas. Que dolor y goce están amorosamente unidos como el mundo y Dios¹⁶⁹.

Un año después de la muerte de su amigo, María Zambrano escribiría un artículo en su honor¹⁷⁰. En él cifra la clave de la poesía pradiana en su inequívoco sí a la muerte. Su circuncisión del sueño. Su hacerse agujero. Dice allí que a Prados la realidad le fue ajena, que se negó a recorrer el tiempo. La clave para entender esta afirmación está en Ortega y Gasset, quien describió la realidad como resistencia a un yo que ha de darse un proyecto, realizarse, hacerse a sí mismo, en la historia¹⁷¹. Este el núcleo de la razón vital que puede adivinarse ya en la obra de Unamuno. Prados, sin embargo, será quien se niega a recorrer el tiempo, quien no tiene interés en realizarse, ni en su proyecto propio, al menos en la historia. En el triste año de 1940, poco después de que el bando franquista ganara la Guerra Civil, Emilio le decía en una carta a Zambrano: «toda la lucha actual del hombre es por querer ser fin él mismo [...] Nadie, nada puede ser fin sin conocer su origen o si se niega a su conocimiento y... aún más si se niega su sentir. La dignidad humana está en contentarse en ser camino¹⁷²».

Ser camino, puente, esta es su propuesta. Lejos de los riesgos de la absolutización de la historia y de los fines, como desarrollaría María en *Persona y democracia* (1958). Servir al otro. Y dirigirse sin miedo a las aguas del mar. La nostalgia pradiana por el origen se consume en servicio de amor. Y por eso conlleva una *mínima muerte*, olvido de sí, que le permita servir. Es en este sentido que Zambrano afirma que Emilio aceptó la muerte sin reservas, en sacrificio de amor, como Machado o los estoicos¹⁷³. Y es en este sentido que se diferenciaría de Unamuno, cuyo sí trágico a la muerte no es sino un intento de pervivir, pues no nace de un interés en el otro en tanto otro, sino del amor

¹⁶⁸ PRADOS, «Epistolario inédito», op. cit., p. 110.

¹⁶⁹ PRADOS, «Epistolario inédito», op. cit., p.110.

¹⁷⁰ Cfr. ZAMBRANO, «El poeta y la muerte...», pp. 141-148.

¹⁷¹ Cfr. GASSET, José Ortega y, *¿Qué es conocimiento?*, Alianza, Madrid 1992.

¹⁷² BETÉS, Alfonso Berrocal, *Razón poética: un estudio genético de su construcción (La poética de Emilio Prados y el pensamiento de María Zambrano)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2008, p. 423.

¹⁷³ Cfr. ZAMBRANO, María, *Obras Completas IV*, Tomo I., Galaxia Gutenberg, Madrid 2018, p. 427.

a la propia vida¹⁷⁴. Genuina voluntad de afirmarse.

Con mi voluntad tropiezo
al primer paso. He salido,
interno en mí: caigo externo.

Me recojo. Me recogen
—unido— mis dos extremos.
Se aprietan a mí veloces.

¿Nada soy? Fin y comienzo
funden en mí sus principios:
por mi voluntad los pierdo.¹⁷⁵

En cambio, quien acepta la muerte, más allá de todo proyecto, de todo miedo y toda espera, sale de la agonía trágica, y no como un héroe, sino como un abandonado, el que padece, bienaventurado. Gracias al olvido de sí, saliendo del tiempo, vuelve la memoria del ser. Hacerse vaso para que Dios pueda nacer. Escribe el poeta malagueño:

No es lo que está roto, no,
el agua que el vaso tiene;
lo que está roto es el vaso
y el agua al suelo se vierte.

No es lo que está roto, no,
lo que sujeta al día;
lo que está roto es su tiempo
y en la sombra se desliza.

No es lo que está roto, no,
la sangre que te levanta;
lo que está roto es tu cuerpo
y en el sueño te derramas.

No es lo que está roto, no,
la caja del pensamiento;
lo que está roto es la idea
que la lleva a lo soberbio.

No es lo que está roto,
Dios ni el campo que Él ha creado;

¹⁷⁴ Acerca del carácter egoico del sí trágico en Nietzsche y Unamuno, *Cfr.* FERNÁNDEZ NAVAS, David, «Amor y negror en Llansol como compromiso con la otredad», *El Azufre Rojo: Revista de Estudios sobre Ibn Arabi*, artículo entregado para la publicación, 2018.

¹⁷⁵ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. II, op. cit., p. 577.

lo que está roto es el hombre
que no ve a Dios en su campo.¹⁷⁶

Esta relación con la muerte es típica de las tradiciones místicas. Zambrano ve en Prados un fiel reflejo del espíritu de aniquilación y serenidad del Maestro Eckhart. Pero también podríamos buscar un equivalente en la *fanā'* y la *baqā'* del sufismo, el ayuno del corazón taoísta o la aniquilación del ego del advaita. Todas estas corrientes, aún con sus diferencias y particularidades doctrinales, comparten un mismo movimiento de negación y afirmación. Y una apertura a un nivel de conciencia de no-separatidad. Conciencia amorosa en el que Bien y Mal se disuelven como producto de una visión limitada del Ser. En el que el individuo se abandona a la muerte, más allá de toda nostalgia y toda esperanza, más allá de la vida, del dolor y del gozo. Por eso Prados, en *Signos del Ser* (1962), se pregunta hacia dónde fue su nostalgia; y se da cuenta de que no hay destierro alguno:

Sólo en nostalgia de lo extraño ajeno
sales de ti, constante peregrino

Sales y vuelves - entregado entero -,
con sed y con cansancio a tu heredad.

Tu anterior paternal te aguarda inquieto
- en él tu símbolo ya fue pesado -...

Y entras ¿qué ves allí?: tu propio cuerpo
que sale ajeno a ti por ti, por él.

¿Te admira su pobreza?... Rico - externo,
tu capital perdido - es su valor.

¿Lo ves?... Pródigo estás en lo paterno
que, salvado por ti, sale a nombrarte.

¿Y dónde?... En confusión fuera del tiempo
te uniste a ti más nuevo y peregrino.

Ir y volver es sólo un movimiento
aparente en tu estar siempre constante.

¿Y aquel destierro?... No hay ningún destierro.
Relacionando estás una presencia.

¹⁷⁶ PRADOS, *Poesías Completas*, vol I, op. cit., p. 660.

¿Y la nostalgia de lo extraño ajeno?
Arco y flecha en que cuajan tus sentidos.

(- Aparecido estoy en mí de nuevo;
admirándome al ver que por ti paso).¹⁷⁷

Es en ese sentido que señala Zambrano que el olvido de sí abrasa toda esperanza y toda nostalgia¹⁷⁸.
Lo que queda es el Amor que no tiembla y nada espera, como aparece en *Claros del bosque*¹⁷⁹.
Más allá de la libido y de la voluntad de afirmarse. Ser transparente, que diría Prados, como un
ángel de vidrio:

Cerré mi puerta al mundo;
se me perdió la carne por el sueño...
Me quedé, interno, mágico, invisible,
desnudo como un ciego.

Lleno hasta el mismo borde de los ojos,
me iluminé por dentro.

Trémulo, transparente,
me quedé sobre el viento,
igual que un vaso limpio
de agua pura,
como un ángel de vidrio
en un espejo.¹⁸⁰

Y tan consciente será el poeta de la necesidad de disolución, que se lamenta por su propia obra:
«escribo y sé que mi escritura es falsa». Porque en realidad el poema perfecto, más allá de toda
máscara, sólo puede ser la página en blanco que arde en el fuego¹⁸¹. Espacio de no-palabra, silencio
hebreo¹⁸², desde donde lo divino pueda venir al mundo.

Escribo y sé que mi escritura es falsa,
porque tan sólo vierte a golpes mínimos
—deformado en la lucha— un pensamiento
que, internándose en mí, buscó crecerse.

¹⁷⁷ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. II, op. cit., pp. 515-516.

¹⁷⁸ ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la poesía*, Edición de Juan Fernando Ortega Muñoz, Trotta, Madrid 2007, p. 199.

¹⁷⁹ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Cátedra, Madrid 2011, p. 226.

¹⁸⁰ PRADOS, *Poesías Completas*, vol. I, op. cit., p. 288.

¹⁸¹ ZAMBRANO, *Algunos lugares de la poesía*, op. cit., p. 204.

¹⁸² Cfr. MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina, «María Zambrano y el misticismo de la Cábala», *Revista de la Universidad de México*, n° 6 (2004), pp. 68-69.

Tal vez en el silencio su armonía
mejor aumenta y da mejor su fuerza.
¿Por qué me obliga entonces a escribirlo?
¿Es aire mi papel? ¿Aire es la pluma?
La tinta ¿es aire? Y mi memoria ¿piensa
en mi cuerpo —que es aire— su intención?...
Y no escribo. Me voy a otro mandato
que, enfrentándose a mí, va conduciendo
mi ausencia, ya total, a su destino.
Cojo el papel, lo quemo, y todo el aire
sostiene, escrito en él, a un pensamiento.¹⁸³

5. Prados y Pascoaes. El abrasamiento de la *saudade*

Llegados a este punto, pueden apreciarse numerosos aspectos de la poética pradiana que guardan cierta similitud, paralelismo o hermandad con el saudosismo de Pascoaes. Así la importancia de la infancia, período de apertura prístina a lo real, contrapuesto a la inmersión en el medio medio social, que será recordado con nostalgia y actuará como acicate de la creación poética¹⁸⁴. También ideas como la tensión de contrarios como principio de lo natural¹⁸⁵, la cohabitación del amor al fundamento y el amor a lo sensible¹⁸⁶ — amor de cruz en la razón poética zambrana —, la relación a la vez nostálgica y esperanzada con ese fundamento¹⁸⁷, la compasión por la finitud de lo sensible, la búsqueda de la soledad y el hundimiento en el propio dolor como forma de trascendencia¹⁸⁸, la búsqueda de un logos poético amoroso frente al carácter separador de la razón fría¹⁸⁹, la poesía como unión de gozo y dolor¹⁹⁰, el tiempo poético como unión de presente pasado

¹⁸³ Prados (1999) vol. II, op. cit., p. 544.

¹⁸⁴ Cfr. PASCOAES, Teixeira de, *Senhora da Noite / Verbo Escuro*, Assírio & Alvim, Lisboa 1999, p.131 y PRADOS, «Epistolario inédito», op. cit. p. 105: «Es que, aún tenemos mucho de falta de razón; de animal imperfecto y se nos convierte en herida casi corporal. El dolor físico en miedo o soledad negra. Así en los momentos en que estoy abandonado. En los que busco mi casa, mi recuerdo, mi “felicidad”, me caigo, entro en la noche del alma y allí como en un pozo me siento hundir, diminuto como un niño (ese niño de tres años que creía la abuelita ver siempre en mí), sí, lo veía porque lo soy, temía por mí (por esa presencia mía) porque era lo débil. También sabía que en mí existía la fortaleza en el Espíritu, en la Poesía y sé que de ella estaba bien orgullosa porque ella me lo dejaba en la sangre eterno».

¹⁸⁵ Cfr. MOREIRA DE SÁ, Maria das Graças, «Pensar a saudade con Teixeira de Pascoaes», in: *Actas do congresso internacional pensadores portuenses contemporaneos, 1850-1950*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. pp. 365-373 y TEIXEIRA, Antonio Braz de «Em torno da metafísica da saudade de Teixeira de Pascoaes», *Filosofia, Revista da Faculdade de Letras*, vol 21 (2004), pp. 13-25.

¹⁸⁶ Cfr. PASCOAES, Teixeira de, *O espírito lusitano ou o saudosismo*, Renascença, Oporto 1912.

¹⁸⁷ PASCOAES, *O espírito lusitano...*, op. cit.

¹⁸⁸ Cfr. PASCOAES, Teixeira de. *Marános*, Empreza Guedes, Oporto 1920.

¹⁸⁹ Cfr. FERREIRA DE CUNHA, Norberto, «Metafísica, linguagem e poesia em Teixeira de Pascoaes e María Zambrano», in: *Actas del Congreso Internacional María Zambrano: Crisis y metamorfosis de la razón en María Zambrano*, Tomo I, 2004, pp. 139-150.

¹⁹⁰ PASCOAES, *O espírito lusitano...*, op. cit., pp. 9-10.

y futuro¹⁹¹, la idea del Hombre Universal¹⁹²...

La relación de Prados con la muerte, sin embargo, resulta más problemática a la hora de establecer un nexo. De un lado, pareciera que la poética del genio lusitano no alcanzara esos confines de desasimiento del propio ser. Y es que si bien las menciones a la aniquilación son frecuentes en su obra, da la impresión de que el sentimiento saudoso, es el centro inextinguible desde el que se relaciona con el fundamento; desde ahí que se produjera toda apertura ontológica y metafísica y no más allá. Pero ¿puede sentir nostalgia y esperanza quien se ha consumido en llamas?

O fogo que me abrasa
E fogo de paixão.
Meu corpo tomba em cinza
E pó, que o vento leva...
E alcança a vida eterna,
Em mística ascensão,
Tudo o que, em mim, é dor, fragilidade e treva.

Vejo, sob os meus pés,
Estrelas, a fulgir...
Vejo mudar-se em luz
A gélida penumbra.
Esta carne, que é terra,
Há-de outra vez florir.
Uma visão de Deus todo o meu ser deslumbra.

Lá vai meu coração,
Quimérico, a sonhar,
Qual infindo murmúrio
Ou hálito de dor
Ou perfume de lírio
Ou asa de luar,
Para uma vida nova e para um novo amor.¹⁹³

Vemos en ese sentido, que a pesar de la mención al abrasamiento y la mística ascensión, el dolor del anhelo de lo perdido y el deseo de vida eterna, de carne resucitada, persiste. El autor parece lejos del abrazo a la muerte, como disolución y transparencia (ángel de vidrio). Más cercano a la actitud trágica de Unamuno, que ama para no perecer, que a la voluntad de morir para que el otro sea. Desde la sujeción pascoliana al sentimiento pueden entenderse así mismo, planteamientos

¹⁹¹PASCOAES, *O espírito lusitano...*, op. cit., pp. 9-10.

¹⁹² Cfr. PASCOAES, Teixeira de, *O Homem Universal, Edições Europa*, Lisboa 1937.

¹⁹³ PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas*, vol. II, Livraria Bertrand, Lisboa 1975, p. 233.

teológico-cosmológicos como los de un dios disminuido¹⁹⁴ o de la realidad positiva del mal¹⁹⁵, que parecen difícilmente encajables con las perspectivas de la no-dualidad propias de quien transita el aniquilamiento de sí.

Sin embargo, poemas como «Sombra do vento» parecen mostrar una experiencia de disolución más profunda, que bien podría ser entendida como abrasamiento de la *saudade*:

E n'um scismar profundo me concentro...
Sinto que desço.... fecho os olhos... ando...
E calco sob os pés estranhas sombras,
Érmos, fundos abysmos contemplando!...
E em declives de brumas e silencios,
Sinto-me resvalar... e vou descendo
Como uma penna leve... e vou subindo...
E voando e sonhando e compreendendo...
Ha desmaios de nevoa... E a sombra aérea
Do sonho me trespassa, embriagando
Meus sentidos que ao mundo da materia
Se fecham comoa tampa d'um sepulchro...
E vejome infinito e sem idade...
E sinto bem meu corpo que se afunda
No silencio da noite... e sinto bem
Que sou Noite, Silencio, Alma profunda.¹⁹⁶

Más allá del tiempo y la limitación. Un cuerpo que se siente en su disolución, consunción, hasta que no queda más que la negritud, donde se hunde y desaparece. Silencio. Escribía Zambrano en 1977, en otro texto dedicado a Prados: «Y así, nostalgia y esperanza se muestran abrasados ya por el palpitar del fuego escondido que en el ser se re-enciende»¹⁹⁷. «No es lo que está roto, no», asiente Emilio. Con los ojos cosidos. Y la boca tapada. Sin nada temer. Ni nada esperar.

Referencias bibliográficas

ALEIXANDRE, Vicente (1958), *Los encuentros*, Madrid: Ed. Guadarrama.

ALEIXANDRE, Vicente (2005), *Poesías completas*, Madrid: Visor.

ALVES, Angelo (2004), «O ateísmo de Pascoaes: retórica, indecisão, ou aprofundamento?», *Filosofia, Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21, pp. 187-199.

BERROCAL BETÉS, Alfonso (2008), *Razón poética: un estudio genético de su construcción (La*

¹⁹⁴ ALVES, Angelo Alves, «O ateísmo de Pascoaes: retórica, indecisão, ou aprofundamento?», *Filosofia, Revista da Faculdade de Letras*, vol. 21 (2004), pp. 187-199.

¹⁹⁵ ALVES, Angelo Alves, «O ateísmo de Pascoaes...», op. cit., pp. 187-199.

¹⁹⁶ PASCOAES, Teixeira de, *As sombras*, Livraria Ferreira, Lisboa 1907, p. 64.

¹⁹⁷ ZAMBRANO, *Algunos lugares de la poesía*, op. cit., p. 199.

- poética de Emilio Prados y el pensamiento de María Zambrano*). Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- BRAZ DE TEIXEIRA, Antonio (2004), «Em torno da metafísica da saudade de Teixeira de Pascoaes», *Filosofia, Revista da Faculdade de Letras*, vol 21, pp. 13-25.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1960), «Emilio Prados. Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, nº 3-4, pp. 1-105.
- CHICA HERMOSO, Emilio (1994), *Emilio Prados. Una visión de la totalidad (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*. Tesis Doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- CHITTICK, William C. (1989), *The Sufi path of knowledge: Ibn al-'Arabi's metaphysics of imagination*, Nueva York, Albany: State University of New York.
- CORBIN, Henry (1993), *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*, Barcelona: Destino.
- FERNÁNDEZ NAVAS, David (2018), «Amor y negror en Llansol como compromiso con la otredad», *El Azufre Rojo: Revista de Estudios sobre Ibn Arabi*, artículo entregado para la publicación.
- FERREIRA DA CUNHA, Norberto (2005), «Metafísica, linguagem e poesia em Teixeira de Pascoaes e María Zambrano». In: *Actas del Congreso Internacional María Zambrano: Crisis y metamorfosis de la razón en María Zambrano*, Tomo I, 2004, pp. 139-150.
- IBN GABIROL, Solomon (2001), *Selected poems*, Editado por Peter Cole, New Jersey: Princeton University Press.
- HERNÁNDEZ, Patricio (1988), *La memoria del olvido*, Zaragoza; Universidad de Zaragoza.
- HERNÁNDEZ, Patricio (2012), «Cita sin límite con Emilio Prados», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, nº12, pp. 27-43.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco (2008), *El pensamiento musical de María Zambrano*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- MASSIGNON, Louis (1999), «Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam», *Revista Española de Filosofía Medieval*, nº6, pp. 191-202.
- MORENO SANZ, Jesús (2008), *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid: Verbum.
- NEVES, Maria João (2014), «Reivindicando um logos musical». In: *Actas II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, pp. 471-478.
- MOREIRA DE SÁ, Maria das Graças (2002), «Pensar a saudade con Teixeira de Pascoaes». In: *Actas do congresso internacional pensadores portuenses contemporaneos, 1850-1950*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa de Moeda, vol. II pp. 365-373.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2004), «María Zambrano y el misticismo de la Cábala», *Revista de la Universidad de México*, nº 6, pp. 65-76.
- ORTEGA Y GASSET, José (1992,) *¿Qué es conocimiento?*, Madrid: Alianza.
- PASCOAES, Teixeira de (1907), *As sombras*, Lisboa: Livraria Ferreira.
- PASCOAES, Teixeira de (1912), *O espírito lusitano ou o saudosismo*, Oporto: Renascença.
- PASCOAES, Teixeira de (1920), *Marános*, Oporto: Empreza Guedes.
- PASCOAES, Teixeira de (1937), *O Homem Universal*, Lisboa: Edições Europa.
- PASCOAES, Teixeira de (1975), *Obras Completas*, Lisboa: Livraria Bertrand.
- PASCOAES, Teixeira de (1999), *Senhora da Noite / Verbo Escuro*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PRADOS, Emilio (1981), «Epistolario inédito», *Litoral*, nº 100-102, pp. 101-116.
- PRADOS, Emilio (1999), *Poesías Completas*, 2 vols., Madrid: Visor.
- REINA, Elena (1988), *Hacia la luz: simbolización en la poesía de Emilio Prados*, Amsterdam:

Rodopi.

UNAMUNO, Miguel de (1966-1970), *Obras Completas*, Introducción, bibliografía y notas de Manuel García Blanco, Madrid: Escélicer.

ZAMBRANO, María (1981), «El poeta y la muerte. Emilio Prados», *Litoral*, nº 100-102, pp. 141-148.

ZAMBRANO, María (1989), *Senderos*, Barcelona: Anthropos.

ZAMBRANO, María (1993), *El hombre y lo divino*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

ZAMBRANO, María (2004), *Persona y democracia*, Madrid: Siruela.

ZAMBRANO, María (2005), *Filosofía y poesía*, México DF: Fondo de Cultura Económica.

ZAMBRANO, María (2007), *Algunos lugares de la poesía*, Edición de Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid: Trotta.

ZAMBRANO, María (2011), *Claros del bosque*, Madrid: Cátedra.

ZAMBRANO, María (2018), *Obras Completas IV, Tomo I*, Madrid: Galaxia Gutenberg.

F. Luig*

Does AI Trigger Humanism in Humans?

Abstract: In cinema it is possible to acknowledge a particular relationship Humankind acquired towards Artificial Intelligence over time. In the early years, and still on black & white flics, you already sense that there is some kind of fear for the unknown as well as for an eventual superior reasoning that machines could turn out to exhibit someday. Today, and due to exponential technological progress, we tend to overhype our feelings regarding artificial (super)intelligence development to Godlike capabilities and doubtful intentions toward our own existence. Whichever the outcome, it seems that AI has somehow triggered forgotten values that we used to treasure as being typical human. This talk and its subsequent debate intended to discuss just that. Furthermore, to enrich the debate, intelligence explosion and its eventual outcome scenarios are presented shedding some light to the controversies exposed in contemporary science fiction cinema.

Keywords: Artificial Intelligence, Intelligence Explosion, Technological Singularity, Mind-Uploading, Humanism.

Despoleta a IA humanismo nos humanos?

Resumo: É possível reconhecer no cinema, uma relação particular entre o ser humano e a Inteligência Artificial ao longo dos tempos. Nos primórdios, e ainda em filmes a preto e branco, já se sente uma espécie de receio pelo desconhecido bem como por uma eventual superioridade que as máquinas pudessem vir a exhibir um dia. Hoje em dia, e por causa do progresso exponencial da tecnologia, tendemos a sobrevalorizar os nossos sentimentos relativamente ao desenvolvimento da super(inteligência) artificial a divinas capacidades e duvidosas intenções para com a nossa própria existência. Qualquer que seja o desfecho, a IA aparenta ter despoletado valores esquecidos que tínhamos como tipicamente humanos. Esta palestra e o debate daí resultante tenciona discutir precisamente isso. Mais, e para enriquecer o debate, a chamada explosão da inteligência e os eventuais cenários daí resultantes são aqui apresentados evidenciando assim as controvérsias já expostas no cinema contemporâneo.

Palavras-Chave: Inteligência Artificial, Explosão de Inteligência, Singularidade Tecnológica, *Mind-Uploading*, Humanismo

* F. Luig @ Universidade de Évora;
F. Luig @ Instituto Português do Sangue e da Transplantação;
F. Luig @ inLET (infinite Life Extension Technologies)

Introduction

A chronological series of sci-fi classic blockbusters was presented in this talk in order to establish a trend in the way modern civilization regards the progress of AI generally depicted in the form of humanoid robots. In Fritz Lang's *Metropolis*, *the Maschinenmensch*, cinema's first android displayed self-aware manipulation and as such qualifying as an intelligent being. This amazing representation of AI by the year 1927, which goes to say almost 100 years ago, truly stands for the beginning of an AI Era in pop-culture. Some of the iconic sci-fi movies are subsequently explored in the dialectics concerning humanism versus artificial intelligence.

The human-AI relationship in modern Sci-FI cinema

Before the eighties, AI characters didn't stand out as brilliant intelligent beings on the silver screen. Instead, one gets the impression they were merely efficient programming and calculating machines and took roles mostly as comic relief of some kind. Robby in *Forbidden Planet* (1956) and C3PO and R2D2 in *Star Wars* (1977), are clumsy robots clearly based on *Metropolis* in design and in function and do give the comedian style an extra laugh to the audience instead of an impression of an advanced intelligent system machine of any kind.

In Ridley Scott's cult classic *Blade Runner* (1982), Rachael is one of the most iconic examples of an android with self-awareness and can do anything a human does, even almost pass a Turing Test by tricking Harrison Ford's character Decker into believing she is for real. The other replicant, Roy, has the philosophical highlight when its lifespan of four years is almost up, desiring only what all living creatures want: not to die. Unlike the untrustworthy robots of *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Philip K. Dick) which supports the movie's script, Roy is the most human and alive character on screen including the ones playing real humans just like Decker only following orders in his slaughter of replicants. By this time it is fair to say that human society looks up to possible AI androids displaying humanlike features and values. It is almost as if humans would have had robotized themselves in routine day-to-day life and repetitive thoughts whereas the androids give rise to the meaning of life, deepful thoughts and attached values.

In the nineties, along with the uprise of the internet, grows the concept of an AI inside the web manipulating and eventually taming the human race. Movies such as *The Matrix* ignite a whole new universe of possibilities in terms of *artificial superintelligence*. The AI creates a software *The Matrix* (1999) that imitates the real world, and uses it to replace the reality of humans. On the other

hand in the Terminator series, Skynet is a fictional neural net-based conscious group mind and artificial general intelligence (superintelligence) system that features as the main antagonist by unleashing a nuclear strike to terminate the human race as it entails humanity as a threat to its existence. The internet enhances the power of AI in extension and in reach, giving rise to a new kind of fearful entity that can spread its influence at the speed of light throughout the universe.

In the most recent years in movies such as Prometheus (2012), Ex-Machina (2015), AI has definitely been gaining momentum in terms of human behavior in all aspects inclusive in *emotional intelligence*. Is it just a side effect of the times we're living giving more importance to emotional intelligence or is it precisely because, again, AI apparently behaves the *sensitive way* humans should? The way we wanted humans to be? More human?

These androids (David / Ava / etc) exhibit evermore typical human features and attributes which ironically seem to lack in the real human counterpart characters. David is the kind of robot that wishes to be a human trying to act «human» by imitating Lawrence of Arabia which he watches over and over again while his human teammates are asleep during the trip. Ava, a femme fatale designed to manipulate men, includes the need for gender and sexuality in artificial intelligence. This AI is on a whole new level as it uses self awareness, imagination, manipulation, sexuality, empathy to dupe the human interrogator and its creator and involves using the Turing Test for proving capabilities and consciousness of an Artificial Intelligence.

Although dating back to 1968, 2001 - A Space Odyssey, truly stands out as the mark *per se*, which explains why it came out of the chronological order in this talk. HAL represents the perfect machine consciousness if it should ever develop. A computer that controls the mission to a singularity of unknown origin on a Jupiter moon. When two astronauts decide to take HAL offline, he reacts as any other living thing does by defending his right to exist. For Arthur C Clarke and Stanley Kubrick, HAL is the climax in humans evolutionary process of understanding the universe with the advent of controlling fire and shows technology has also evolved to the point where it dismisses the need for its creator. The consciousness exhibited by AIs such as HAL reflects human's fear but also the awareness that other intelligences could wake up and eventually display humanlike features too. Does it trigger humanism?

The movie AI (2000) also sets another benchmark. David, a robot-child designed to love, to do something so human only humans should be able to, is basically just a boy that wants to be human as much as Pinocchio is, to be a 'normal' boy, and that wants to be acknowledged in being so. As

if this acknowledgement would certify his humanism and this would then make him feel more real, more alive? Towards the end of the plot, in a somewhat distant future, humanity has meanwhile evolved into this digital/information like humanoid superintelligent being that ironically finds in David, a robot for that matter, the best and only representation of what humans used to be. To represent humankind through an android boy-look-alike when all humans are gone is at least bewildering. Does this not trigger humanism in humans?

Humanism is commonly defined as a belief that human needs and values are more important than religious beliefs, or the needs and desires of humans. Humanism is a philosophical and ethical stance that emphasizes the value and agency of human beings, individually and collectively, and generally prefers critical thinking and evidence (rationalism and empiricism) over acceptance of dogma or superstition (Cambridge English Dictionary). Humanism was important during the Renaissance because it was a time when people changed how they thought about humanity, art and philosophy. Humanism may become important again with the uprise of AI.

In all these movies (mainly the latter ones), the AI eventually becomes aware of its superior capabilities, meaning it surely developed some kind of consciousness by the time. It then usually turns against human race out of greed, arrogance or threat to existence, etc (all basic human instincts). This of course also reflects human's bias in anthropocentrism in assuming intelligent machines would or should behave like humans do. We can't expect them to do just what they were designed to. They will think, analyze and decide new targets in their own development and may or may not exhibit human behavior, and as such destructive, but with unimaginable power.

Intelligence Explosion and The Technological Singularity

(Technology grows exponentially and reaches infinity in finite time)

The knowledge doubling curve is accelerating exponentially and using Moore's Law we can extrapolate that in terms of raw processing power (petaflops), computer processing power will meet or exceed that of the human mind before 2020 which still does not mean we have a computer equal to the human mind. Software plays a key role in both processing power (MIPS) and AI (Delmonte, 2013). The distinction between artificial intelligence and artificial general intelligence separates thinking-machines programmed to be problem solving, task orienting mechanisms (narrow AI) from general-purpose systems with developing intelligence comparable to the human mind (AGI) (Goertzel, 2012). Once an AI system with roughly human-level general intelligence

is created, an intelligence explosion involving the relatively rapid creation of increasingly more generally intelligent AI systems will very likely ensue, resulting in the rapid emergence of dramatically superhuman intelligences (Goertzel, 2015).

Humankind is arguably approaching a technological singularity in the next few decades, based on the acceleration of scientific and technological progress, mainly through areas such as nanotechnology, biotechnology and artificial intelligence. The Event, an instant in the future linked to the development of a superintelligence (Bostrom, 2014), is generally tied to exponential growth in various technologies (with Moore's Law being a prominent example) as a basis for predicting that the singularity is likely to happen sometime within the 21st century (Kurzweil, 2005) and it generally entails three possible perspectives:

1. Accelerating Change (R. Kurzweil): Technological change feeds on itself and therefore accelerates. Change today is faster than it was 100 years ago. This trend advocates that in few decades computing power should exceed that of «unenhanced» human brains which allows to predict superhuman artificial intelligence. In a post-singularity world an intelligence explosion leading to a superintelligence would eventually transcend our brains beyond our bodies leaving at some time no distinction between human and machine. Acceleration relates quantitative measures of technological processes of evolution: milestones or paradigm shifts proving an accelerating pace of change as an upwards-curved plot leading to a discontinuity.

2. Intelligence Explosion (I.J.Good, Eliezer Yudkowsky): Intelligence makes technology and If technology improves intelligence then a positive feedback is triggered. Augmented intelligence will enhance itself further on in a loop like a chain reaction exponentially leading to superintelligence whether from an (AI) Artificial Intelligence development whether from an (IA) Intelligence Augmentation of the human brain.

3. Event Horizon (V.Vinge): Man has in the past been the reference in and of intelligence. Everything we have, we do because of our intelligence and technology will enhance it through brain-computer interfaces. This will create an uncertainty in the future that is unintelligible. An event horizon. The discontinuity accounts for a turning-point in human history as in Von Neumann's definition (some essential singularity in the history of the race beyond which human affairs, as we know them, could not continue.). The comes from the discontinuity of a gravitational singularity at the centre of black holes at which quantities become infinite or meaningless. Superintelligence stands for that level of intelligence in which traditional measures become

ineffective and its emergence marks an event horizon, because even «a tiny increment in problem-solving ability and group coordination is why we left the other apes in the dust» (Sandberg 2014): a discontinuity in our ontological and epistemological account of our existence.

In these sci-fi movies (also in those not covered in *the talk*) one can through the AI level achieved detect that a technological singularity of some kind must have occurred already, although by the time the movies were made (or even outlined) the term and concept itself had not been identified yet as the event described above and currently dubbed so. From here we can assume that, as growth of computing power and AI development has been taking form, human western culture has through literature, cinema and other art forms (music, etc) expressed its dreams but also its fears and somehow disclosed a growing feeling through time and progress. A feeling I called humanism, in the sense that it reveals human values, typical human behaviors and therefore of course also basic aggressive instincts. Existentialism and darwinian competitiveness. All of the above reflected in the future humanlike AIs characterized in cinema. As AIs evolve, in films as in reality, do they not trigger humanism by acting and being so human?

Mind Uploading and the Consciousness Conundrum

Most proposed methods for creating superhuman or transhuman minds fall into one of two categories: intelligence amplification of human brains [IA] and development of artificial (general) intelligence [AI]. The means speculated to produce intelligence augmentation are numerous, and include bioengineering, neurotropic drugs, AI assistants, brain-computer interfaces and mind-uploading. Furthermore, multiple paths to an intelligence explosion makes a singularity more likely to happen; for a singularity to not occur they would all have to fail. Its occurrence probability therefore increments with the variety of technological solutions developing. «The potential in achieving a superintelligence in a machine substrate is vastly greater than in a biological substrate though. Biological humans even if enhanced, will be outclassed» (Bostrom, 2012). In the artificial (super)intelligence scenario [AI], the emergence of human-level AI or even higher, forecasts the possibility of digital minds in the near future and relates to AI becoming one of the greatest potential threats to human existence (Sandberg, 2014) or «the worst thing to happen to humanity in history» (Hawking et al. 2014). This scenario poses a dystopian outcome for our society whereas the [IA] (intelligence amplification) resulting from the merger of our biology with technology (Kurzweil, 2005) would stand more for an utopian outcome with a human future overcoming

disease, aging, hunger etc... Either way, in both scenarios or possible outcomes from the human point of view, there would always be technical ground for mind-uploading (process by which the mind, a collection of memories, personality of a specific individual, is transferred from its original biological brain to an artificial computational substrate) and this would by itself stand for a variety of issues such as personal identity and the consciousness conundrum, as presented and discussed in this talk. Assuming uploading of the mind and everything it stands for possible in technical ways (by WBE for instance), what would have been transferred? Would it be an indistinguishable copy (numeric identity)? Is a copy the same self? Does it transfer a personal identity as the kind that preserves continuity of consciousness (continuation of subjective experience within the same entity through time)?

One of the main technological preconditions for mind-uploading techniques to take place depend highly on the feasibility of a Whole Brain Emulation (WBE). Exploring the Brain using computer technology to integrate everything and providing data about everything on a molecular level is a quite recent entrepreneurship in our history so it should not shock us that the Brain itself remains our greatest mystery and decoding it eventually our grand achievement. The HBP (Human Brain Project) entails a number of research studies at different levels of organization and development and aims to upload the entire mouse brain still this decade and upload parts of the human brain in the next 10 years. Progress in computing has vastly increased our ability to collect, store, analyze, and communicate information allowing us to do things our natural bodies and minds cannot. Exascale computers are expected to deliver cellular level simulations of the complete human brain with dynamic switching to molecular-level simulation of parts of the brain when required. This approach of working backwards from measurements of the functioning system to engineer models of how that system works is called reverse engineering.

Neuroscientists combined with computer scientists have been developing tools and algorithms, artificial multi-level brain-like neural networks similar to the ones measured in the brain itself. Reverse engineering will show how neurons connect rendering us a virtual interaction as is done in vivo and in vitro experiments. Software that could fully mimic human brains at various levels would most certainly lead to WBE whether or not these systems were to possess mental states as long as functional similarity would have been achieved. The current roadmap on the field suggests such emulations as viable by mid-century and in this manner boosting development of neuroprosthetic devices (Sandberg & Bostrom, 2008). Neuromorphic chips already in

development will take the Human Brain Project to a level of replicating cognitive capabilities (Markram, 2013). Sandberg has thoroughly discussed the feasibility of a WBE as well as the criteria by which emulations are validated. Only simulations achieving full functional equivalence, meaning all relevant properties of the original system being replicated (and observable), would in the long term represent a WBE which corresponds to a structural validity (Sandberg, 2013).

The Consciousness Conundrum

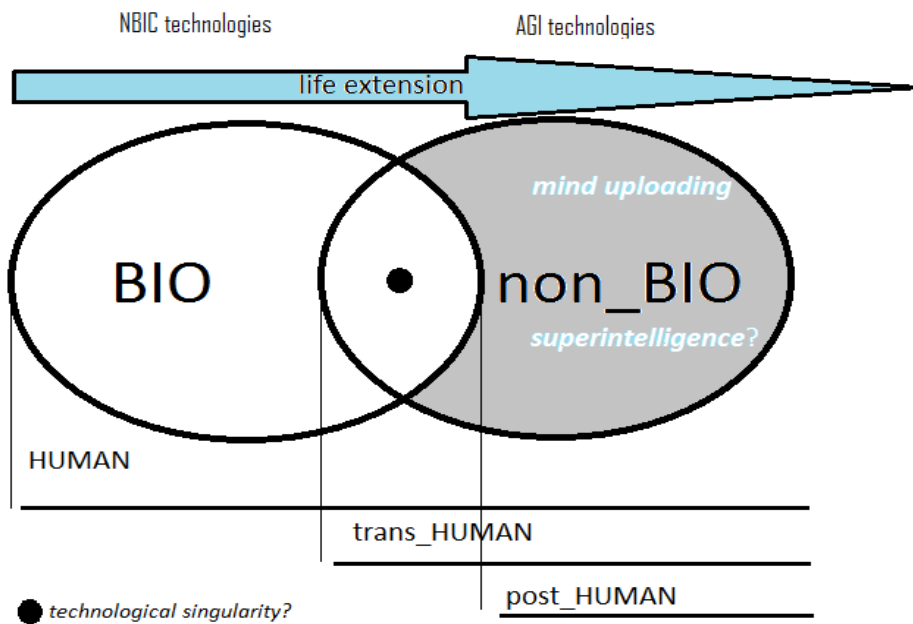
One of the major reasons of our human natural suspicion towards an upload comes from the fact that we put great value in consciousness. It does represent, to some extent, our main character of personality. It is our identity and one may even claim that without it we wouldn't be ourselves anymore. Yet in reality up to date there still is no true scientific explanation of what it even is. Daniel Dennett, as a notorious philosopher and cognitive scientist, dedicated more than 30 years to the subject and claims that there is no place in the brain where consciousness resides and that consciousness does not flow at all. There is no single 'stream' of consciousness and the continuity of consciousness is an illusion (Mental Darwinism, 1991 D.Dennett). In Häggström's thought experiment on the issue, humans base their judgement in other people being conscious or not on speech and behaviour rather than on their anatomy (Häggström 2016). In this manner we might be tricked into thinking an upload would be conscious by behaving as a conscious being, just like Alan Turing claimed more than 50 years ago when he considered machines could become intelligent. It should then be reasonable at least to assume that any emulated system could have the same material properties as the original system so we should treat it accordingly (Sandberg 2014). The CToM (Computational Theory Of Mind) states that what matters for consciousness is not the material substance itself but its organization and that the organization that produces consciousness is the right kind of information processing (Häggström, 2016).

But this doesn't help us in the personal identity issue since personal identity is not an organizational invariant. A clone, or even an identical twin, still would be a different person, numerically, even though qualitatively they could even be identical to the molecular level, we still would have two different identities. This would mean that even though an uploading could preserve an organizational state such as consciousness it still wouldn't mean it would preserve a personal identity. So it wouldn't also help to replace every single molecule. Even if fundamental physics

were to allow it, which doesn't seem to be the case, particles do not have or transport identities and the atoms we are made of keep changing over relatively small and definite periods of time and we keep on being ourselves anyhow. What persists is the pattern of organization not the individual molecules themselves. It is the cognitive structure of the brain (i.e. information) rather than the physical matter that counts; therefore any machine that duplicates the cognitive architecture of the brain will be conscious as the original brain (Cerullo 2015).

Conclusive Remarks

If consciousness is in fact an organizational invariant (systems with the same patterns of causal organization have the same states of consciousness) no matter whether that organization is implemented in neurons, in silicon or in some other substrate then it should be preserved in a computer simulation, thus rendering conscious states as the original system does (Chalmers, 2010).



- the risk of the human being becoming *non-human* (or mainly not biological);
- the dystopian risk of a divided society;
- the existential risk.

All of the risks outlined in the schematics presented above are current issues on the social, cultural and political agendas. All of them are (and/or have been) explored in cinema. Depending on the feasibility of a whole brain emulation (WBE) or a neural network emulation, either by gradual

replacement of brain parts or by scanning, mind uploading would be achievable and substrate independent minds (SIMs) could come real. As humankind progresses in time towards a post-human Era, technologies seem to fuse efforts in transforming our main biological entity into an eventual non-biological substrate containing our essence. Our identity would in a digital form be preserved. Or maybe not. This exact dilemma directly relates to the consciousness conundrum which in turn opens a new debate around humanism as exposed and discussed in this paper.

Bibliographical references

- BOSTROM, Nick. (2014), *Superintelligence, Paths, Dangers, Strategies*, Oxford: Oxford University Press.
- CERULLO, Michael. (2015), *Uploading and Branching Identity*, Berlin: Springer.
- CHALMERS, David. (2010), «The Singularity, A Philosophical Analysis», *Journal of Consciousness Studies*, Volume 17.
- DELLMONTE, Louis. (2013). *The Artificial Intelligence Revolution (Will Artificial Intelligence serve us or replace us?)*.
- DENNETT, Daniel. (2018), *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds*, London: Penguin.
- GOERTZEL, Ben. (2012), *Why an Intelligence Explosion is Probable (Singularity Hypothesis)*, Berlin: Springer Verlag.
- HAGGSTROM, Olle (2016), *Aspects of Mind Uploading*, Chalmers University of Technology and the Institute for Future Studies, Sweden: Gothenburg.
- KOENE, Randal. (2012), *Embracing competitive balance: The case for substrate-independent minds and whole brain emulation*, Singularity Hypotheses - A Scientific and Philosophical Assessment, Berlin: Springer Verlag.
- KURZWEIL, RAY. (2005), *The Singularity is Near, When Humans Transcend Biology*, London: Penguin Books.
- KURZWEIL, RAY. (2012), *How to Create a Mind, the secret of human thought revealed*, New York: Viking Penguin.
- MARKRAM, H. (2011). *Introducing the Human Brain Project*, Elsevier.
- SANDBERG, Anders. (2013). *Feasibility of whole brain emulation* in Vincent C. Müller (ed.), *Theory and Philosophy of Artificial Intelligence*, Berlin: Springer (SAPERRE).

Flávio Antônio Fernandes Reis*

As Saudades de Clarimundo: O Lugar Maravilhoso na Narrativa Cavaleiresca de João de Barros

Resumo: Pretendemos mostrar brevemente os efeitos retóricos da composição do lugar maravilhoso na narrativa de João de Barros, detendo-nos no episódio da viagem de Clarimundo a Portugal.

Palavras-chave: Descrição; João de Barros; Clarimundo; Quinhentismo.

"Saudades de Clarimundo": the "miraculous place" in the narrative of cavalry of João de Barros

Abstract: We intend to show briefly the rhetorical effects of the composition of the wonderful place in the narrative of João de Barros, analyzing this aspect in the episode of the trip of Clarimundo to Portugal.

Keywords: Description; João de Barros; Clarimundo; century XVI.

* Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

O Clarimundo de João de Barros, publicado em 1522 e dedicado ao príncipe e logo rei D. João III, é a primeira narrativa do gênero escrita em língua portuguesa com matéria lusitana e propõe-se como «genealogia da Casa Real portuguesa»¹⁹⁸. A ficção da cavalaria insere-se nas necessidades políticas de enaltecimento da Casa Real, conferindo-lhe a linhagem conveniente para as prerrogativas que lhe competem: um rei como D. Manuel I e seu herdeiro, D. João III, a quem a obra é dedicada, necessariamente proviriam de um ancestral absolutamente exemplar no que diz respeito à bravura, à excelência ética e à piedade divina. Essas três virtudes e muitas outras, à maneira de um catálogo de «dever ser» abundam na narrativa, num procedimento quase esquemático de demonstração do caráter de um monarca excelente. Por isso, a leitura da narrativa de João de Barros segundo seus desdobramentos morais (como espelho de virtudes régias) é um caminho de interpretação muito produtivo não havendo página em que não se figure a excelência ética e, mais do que isso, quase todos os episódios concluem-se com dizeres éticos, apotegmas, aconselhamento que se valem do que se narrou e ilumina o leitor dos saberes nele preconizados. Eduardo Lourenço, no conjunto de ensaios intitulado *Mitologia da Saudade*, aplicou sua lupa agudíssima e inquieta na investigação da saudade e da viagem. Nesse livro, tratou do Clarimundo no capítulo intitulado «Clarimundo: simbologia imperial e saudade» e a lembrança desse estudo dá-se pelo fato de que nos valeremos da conhecida habilidade de síntese de Lourenço para concluir nossa breve apresentação do livro de que tratamos:

Para quem pasme com as proezas maravilhosas de Clarimundo que lhes baste «a experiência das nossas presentes». Estamos no centro do seu propósito, ao assimilar de algum modo a História, não apenas a uma profecia às avessas, mas a um texto simbólico em que a verdade do presente (as aventuras marítimas

¹⁹⁸ A obra compõe-se pela «Tavoada» dos três livros; por dois prólogos: «Prólogo feyto depoy desta obra imprensa», dirigido ao rei D. João III e um «Prólogo sobre a trasladaçam da primeira parte da cronica do emperador Clarimundo...», dedicado ao príncipe D. João; a «Concordança que o trasladador faz antre dous cronistas sobre a vinda de dom Anrique nestes reynos despanha e sobre sua genealogia.»; por 114 capítulos, divididos em três livros: o *libro primeiro*, do fólho III ao LIII, do capítulos I ao XXXIII (sic) (34 capítulos); o *libro segundo*, do fólho LIII ao CXXIII r., do capítulo XXXV ao LXXVIII (43 capítulos) e o *libro terçeyro*, do fólho CXXIII r. ao CLXXVI, do cap. LXXIX ao CXIII (35 capítulos).¹⁹⁸ Há um evidente equilíbrio na extensão dos capítulos, ordenados em três livros: o livro primeiro trata da família, do nascimento, da criação, da sagração do herói como cavaleiro, de várias batalhas, entre elas, o embate com os gigantes Learco e Pantafasul para libertar a rainha Briaina que reconhece em Belifonte seu filho Clarimundo. O primeiro livro conclui-se com a chegada e os combates da Ilha Perfeita. Nesse livro chama-se Belifonte e Cavaleiro das Lágrimas Tristes. O livro segundo trata dos amores do cavaleiro, os feitos em armas, os episódios de corte, sobretudo em Constantinopla. Nesse livro ocorre a aventura na qual Clarimundo, encantado pelo «vaso de esquecimento» dado de Farpinda, torna-se o «Cavaleiro Descuidado» que a tudo respondia «em metro». O terceiro livro trata das «grandes cousas» que profetizou o Sábio Fanimor sobre os reis de Portugal, a traição de cavaleiros, as maiores lutas de reis cristãos contra turcos, o casamento com a princesa Clarinda de Constantinopla.

portuguesas) garante a verdade aparentemente inverossímil, do passado. Estranhas, inauditas, as aventuras do cavaleiro Clarimundo, sagrado imperador de Constantinopla e antepassado mítico da casa real portuguesa? Não mais que as aventuras reais dos descobridores do caminho marítimo para a Índia e dos conquistadores das praças marroquinas.¹⁹⁹

Perguntamos também, inspirado pela indagação de Eduardo Lourenço: É estranho o Portugal figurado na narrativa, lugar para onde Clarimundo é levado por meio de maravilhosa aventura? Não no sentido de que o Portugal figurado é retoricamente composto para condizer com a dignidade que o mago Fanimor vaticina para a geração dos herdeiros de Clarimundo: «que foram tão cristianíssimos e poderosos reis, como os Portugueses têm alcançado, (sendo primeiro da Suma Potência concedido.», como se pode ler no *Prólogo dirigido ao príncipe D. João*.

O maravilhoso, no sentido que se encontra na *Poética* aristotélica²⁰⁰, trata daquilo que surge inesperadamente na composição (*ekplexis*). No entanto, se na *Poética*, *ekplexis* (inesperado) distingue-se do *alogon* (irracional, absurdo), nas narrativas de aventura, essa noção de irracionalidade e de absurdo é bastante relativa. Não esqueçamos o que Cervantes declara na narrativa do Quixote acerca das cavalarias, tipo de composição «de que nunca se ocupou Aristóteles, nem disse nada São Basílio, nem alcançou Cícero», todavia, embora a preceptiva poética aristotélica não seja horizonte doutrinário no qual se devam ajuizar as narrativas de cavaleiros, não é inadequado levar em conta aquilo que a mesma preceptiva aristotélica censura: a irracionalidade desnecessária segundo a trama do discurso. Acerca disso, Helio Alves, pensando sobre o maravilhoso n' *Os Lusíadas*, lembra que o maravilhoso e a necessidade inerente ao enredo devem integrar-se harmonicamente²⁰¹. Outra noção inerente à regulação do maravilhoso é a noção horaciana do decoro e da finalidade: ajuste entre a *res* e as *verba*, ou seja, a conveniência do que se diz e do modo como se diz. Nesse sentido, nas narrativas de batalhas e aventura de cavaleiros ocorre tanto a harmonia entre o enredo e a necessidade, quanto a conveniência ou finalidade do discurso, sendo aceitável, crível e desejável que um cavaleiro eleito e guiado por Deus para ser o

¹⁹⁹ LOURENÇO, Eduardo, «Clarimundo: simbologia imperial e saudade», in: *Mitologia da Saudade*, Companhia das Letras, São Paulo 1999, p. 37.

²⁰⁰ O maravilhoso tem lugar primacial da tragédia; mas na epopeia, porque ante os nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso. Em cena, ridícula resultaria a perseguição de Heitor: os guerreiros que se detêm e o não perseguem, e [Aquiles] que lhes faz sinal para que assim se quedem. Mas, na epopeia, tudo passa despercebido. Grato, porém, é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que dê mais interesse. *Poética*, 1460^a. Tradução de Eudoro de Sousa.

²⁰¹ Cf. ALVES, Hélio, «Maravilhoso n' *Os Lusíadas*», in: SILVA, Vítor Aguiar (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Leya, São Paulo 2011.

ascendente primeiro da Casa Real portuguesa transcorra por aventuras e terras maravilhosas, cujos sucessos corroboram sua eleição e seus merecimentos.

Em suma, o maravilhoso, na narrativa de cavalaria, é sua grande matéria prima retórica, seu efeito mais recorrente, sendo ocasião de repúdio, por parte dos moralistas que o entendiam como satisfação ociosa do apetite; ou, em contrapartida, para aqueles que o defendem, entendem-no pelo proveito do deleite aliado ao ensinamento útil. Nem todas as narrativas de cavaleiros resultam nesse último aspecto - o proveito moral, no entanto, no caso particular do Clarimundo, mais que aconselhamento régio de efeito público, coadunam-se a utilidade e o prazer, figurando nas aventuras de Clarimundo a demonstração de valores morais fartamente doutrinados nos tratados de filosofia moral. Ademais, o espaço, os lugares ou cenários são categorias decisivas nas narrativas de cavaleiros e batalhas, por um lado, para dar estofa à dinâmica de movimento dos protagonistas; por outro, como elemento descritivo necessário para os efeitos que se produzem na narrativa das ações. Os lugares são, portanto, ajustados para completarem-se com as ações que neles se transcorrerão, sendo coloridos segundos recursos de composição retórica que se valem de ornamentos como a ecfrasis, a minudência, a enumeração, a gradação etc. Assim, os lugares são tão diversos quanto as aventuras dos cavaleiros andantes e esses espaços as emolduram, acrescentando-lhes, em geral, o efeito do maravilhoso.

No capítulo LXXIX, quando o sábio Fanimor e Clarimundo aproximam-se por mar das terras portuguesas, a narrativa dramatiza os lugares-comuns de elogio de lugar, compondo o maravilhoso pela descrição da natureza segundo as tópicas da *evidentia* latina. A descrição da natureza constitui o cenário decoroso para as ações elevadas e, nesse sentido, as fontes de invenção como a *Odisseia* e a *Ilíada* fornecem alguns modelos para a composição de lugares, tais como os lugares onde vivem as ninfas, no canto XX da *Odisseia*, ou também a descrição da Ilha das Cabras, no Canto IX da *Odisseia*:

Tudo em sua estação produziria:
Junto à costa oferece regadios
E moles prados; ao vinhedo é própria;
E fofo o solo e para meses pingue.²⁰²

²⁰² HOMERO, *Odisseia*, trad. de Odorico Mendes, EDUSP, São Paulo s. d., IX, 97 e segs.

O lugar maravilhoso compõe por virtudes como a fertilidade e evidencia-se pela variedade e fartura dos frutos tal como aparece nos jardins de Alcino, no canto VII da *Odisseia*, no qual há frutas de diversos tipos, revelando a cópia e variedade da natureza. Também compõem estes lugares os ventos e a beleza perene, «onde reina a primavera e sopra o eterno oeste», tal como se apresenta a Ilha dos Feácios. Como nos mostra Curtius, a descrição da natureza é uma tópica antiga que aparece com diferentes aspectos nas obras de Homero, Teócrito, Virgílio e Ovídio dentre outros, com efeitos bem práticos na composição de cena no discurso epidítico:

Tanto a eloquência forense quanto a política foram superadas, no fim da Antiguidade, pela epidítica: mas seu sistema sobreviveu, o que provocou naturalmente confusão e mistura dos diversos estilos. Tornamos a encontrar, na poética medieval, os argumentos a loco e a tempore. Mas a descrição da paisagem também comportava a teoria dos argumentos retóricos do discurso epidítico. O tema principal desse gênero de discurso é o elogio. E entre as coisas a serem louvadas, incluem-se as localidades. Podem ser dignas de louvor pela sua beleza, pela sua fertilidade, pela sua salubridade (Quintiliano, III, 7, 27), Na neo-sofística, será então cultivada a descrição (ekfrasis, descriptio) e empregada na paisagem.²⁰³

O lugar retórico da descrição evidencia-se na própria diegese dos textos e, no caso do *Clarimundo*, a descrição parece atender às necessidades de esboçar o teatro de um acontecimento, aquilo que os gregos chamavam de *topografia* ou os latinos deram o nome de *positus locorum* ou *situs terrarum*, termos que lembram outra obra dedicada à viagem, não menos rica em descrições do maravilhoso, o *Esmeraldo de situs orbe* de Duarte Pacheco, dedicada ao rei D. Manuel com o enaltecimento das virtudes das terras conquistadas.

A descrição da natureza, importa reforçar, é procedimento comum de narrativas de conquistas e retoricamente desempenha importante papel argumentativo na composição do discurso demonstrativo pelo fato de que o elogio do lugar é artifício eficaz de amplificação da matéria. Nesse sentido, em muitas passagens do *Clarimundo*, a *enargeia* grega ou *evidentia* latina dramatiza-se na descrição da natureza, mobilizando assim tópicos recorrentes nas narrativas de cavaleiros. Por fim, a passagem do Clarimundo na qual se descreve a chegada dos cavaleiros às terras portuguesas:

Começaram entrar per huu[m]ryo que vinha cuberto daq[ue]llas maçãs e flores: en tãta quãtidade q[ue] empediam as naaos que vinham huu[m]jas ante outras cõ vento muy brãdo y gracioso. E entrando já ante as terras começarã as antenas tocar de quando em quando pellas pontas das ramas: e cõ força que levavã

²⁰³ CURTIUS, Ernst Robert, «Heróis e soberanos», *In: Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad.de Teodoro Cabral. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro 1957, pp. 200-201.

sacodiam as flores e fruytas donde se causava hyr o ryo quaihado [de]llas. Pois os rouxinoes e pássaros eram tantos sobre a enxarceas mostrando o prazer daquella vynda: que vê[n]çiam em numero a todallas flores.²⁰⁴

Na descrição, a fertilidade (na fartura de frutas) e a beleza (pela cópia de flores e o canto dos pássaros) completam-se na amenidade do clima pela «brandura e graciosidade dos ventos». Como temos visto, Ernst Robert Curtius, nos estudos que apresenta acerca da «paisagem ideal», analisando as apropriações gregas e latinas na descrição retórica da natureza na composição de boques, do *locus amenus*, sobretudo na paisagem épica, lembra-nos a recorrência, na pratica letrada medieval e posteriormente, da adoção de motivos como a composição do «sítio ideal da primavera eterna, como teatro da vida bem-aventurada depois da morte, amável nesga da natureza, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores.»²⁰⁵.

No tocante à composição retórica do lugar, serão úteis os argumentos *a loco* e *a tempore* (sobre o lugar e o tempo), mais especificamente colhidos dentre os *loci communes* do gênero epidítico, gênero que se ocupa das matérias de elogio ou vitupério. Nesse sentido, dentre as coisas a serem louvadas, incluem-se as localidades, como exaustivamente expõe Menandro, o retor, nos seus *Tratados de Retórica Epidítica*, em cujo primeiro tratado versa sobre o elogio de cidades e países, de criaturas vivas e objetos inanimados. Há, segundo os efeitos que se pretende, lugares comuns de argumento relativos à abundância, à fertilidade, à eleição junto dos deuses, à agudeza dos saberes técnicos dos moradores; as condições geográficas e meteorológicas e suas virtudes. No entanto, as fontes de invenção mais significativas para a composição do lugar maravilhoso estão presentes nos poetas, sobretudo, na epopeia virgiliana e na poesia pastoril. Mais ainda, a descrição da natureza na poesia latina clássica impõe-se como cenário convencional no qual se assentam personagens e matérias necessariamente enformados no lugar, não sendo, portanto, arbitrário o cenário e o que nele se assenta. As maçãs abundantes, as flores, a suntuosidade das árvores, na *descriptio* do Clarimundo funcionam retoricamente como convenções do elogio e põem em evidência a fartura, a primavera frondosa, a fertilidade de frutos numeroso e de vegetação grandiosa. Para a narrativa, nada importa a característica empírica da fauna e flora locais ou o improvável de tantas maçãs importunarem a navegação, objetiva-se a eterna primavera que essas

²⁰⁴ *Primer parte da cronica do emperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem*, cap. LXXIX, fol. CXXVI.

²⁰⁵ CURTIUS, «Heróis e soberanos», op. cit., p. 103 - 104.

cores e elementos mais que sugerem: hipertrofiam-se as virtudes naturais para a composição do lugar maravilhoso: os ventos aprazíveis, a quantidade de frutos, a vegetação agigantada, a profusão dos pássaros e seus cantos. Ademais, nesse lugar necessariamente maravilhoso, reinarão reis virtuosos, segundo as profecias de Fanimor reveladas no capítulo LXXXII. Nesse cenário vicejarão a descendência dos reis de Portugal de D. Afonso Henrique a D. João III; a descendência virtuosa de Clarimundo, matriz excelente de excelente prole.

Com isso, para concluir, devemos ressaltar um dos aspectos da narrativa de João de Barros, tido como modelo de escrita elegante e elevada desde o século XVI: na composição das aventuras do Clarimundo confluem os modelos mais elevados das letras antigas, tanto na formulação linguística do português de inícios do século XVI como convenções da prosa medieval dos cavaleiros andantes e da poesia antiga grega e latina nos seus diversos gêneros. O maravilhoso dos lugares pintados à vista do leitor junta-se à maravilha da elocução da narrativa, resultando em deleite e proveito.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (1998), *Arte Retórica*, Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Lisboa: INCM.
- ARISTÓTELES (2008), *Arte Poética*, Tradução e notas de Eudoro de Sousa, Lisboa: INCM.
- ALVES, Hélio (2011), Maravilhoso n'Os Lusíadas. In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, São Paulo: Leya,.
- BARROS, João de (1522), *Prymera parte da cronica do emperador Clarimundo donde os Reys de Portugal descendem*, German de Galharde.
- BARROS, João de (1953), *Crônica do imperador Clarimundo*, Coleção Clássicos Sá da Costa, Ed. de Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- CURTIUS, Ernst Robert (1957), «Heróis e soberanos». In: *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad.de Teodoro Cabral, Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro.
- LOURENÇO, Eduardo, «Clarimundo: simbologia imperial e saudade». In: *Mitologia da Saudade*, São Paulo, Companhia das Letras: 1999.
- HOMERO, *Odisseia*, trad. de Odorico Mendes, EDUSP, São Paulo: s. d.

Intuición, Poesía y Filosofía. La Saudade en Novalis y en Rumî

Resumen: Un acercamiento, quiere ser este escrito, a la poesía y a la filosofía de Novalis, en torno a la saudade, procurando destacar algunas de sus intuiciones centrales que pueden compararse con las del poeta y místico persa Rumi, cantor de la saudade y de la unión. Aunque los estudiemos por separado, sin aludir a sus coincidencias, nos parecen dos poéticas metafísicas que confluyen en lo esencial.

Palabras clave: Novalis, Absoluto, Rumî, nostalgia, poesía.

Intuition, Poetry and Philosophy. The Saudade in Novalis and Rumî

Abstract: This study intends to be an approach to the poetry and the philosophy of Novalis, regarding the saudade. It is aimed to highlight some of its central intuitions that can be compared with those of the Persian mystic poet Rumi, singer of the saudade and the union. Although they are examined separately, without referring to their coincidences, the two metaphysical poetics seem to converge in the essential.

Keywords: Novalis, Absolute, Rumî, nostalgia, poetry.

* Licenciado en Filosofía, profesor ya jubilado. Miembro de MIAS-Latina (Ibn Arabi Society Latina) y del Grupo de investigación Saudade. E-mail: fmalbarracin@hotmail.com

Novalis y su nostalgia de lo absoluto.

«El mundo más elevado está más cerca de nosotros de lo que habitualmente pensamos. “Estamos más cerca de lo invisible que unidos a lo visible²⁰⁶.”» (Novalis)

«El más maravilloso, eterno fenómeno es la *propia existencia*. El mayor misterio es el hombre mismo²⁰⁷ ...» (Novalis)

Me parece que en los autores románticos puede percibirse algo de esa belleza y verdad que tanto atrae a quienes leemos a Ibn Arabi y nos interesamos, desde la filosofía, por el sufismo. En Hölderlin, poeta incomparable, parecen unirse la melancolía romántica y la serenidad de los clásicos griegos, mientras que en Schleiermacher, el gran filósofo de la religión, ésta no era asunto de reflexión, sino algo que tenía que ver con el sentido y el gusto (*Sinn und Geschmack*), lo que me recuerda el *dhawq* de la mística sufí, el sabor, la experiencia, la intuición.

Novalis nos ofrece una visión armónica y totalizadora de la vida y de la realidad. Supo crearse, en este mundo, un mundo invisible y vivía con la nostalgia de ese mundo, como nos dice Antonio Pau en su espléndido libro sobre el gran poeta romántico. Lo que él escribió de su viejo maestro, el científico Abraham Gottlob Werner, bien podría aplicarse a sí mismo: «Era un hombre en armonía con el corazón de Dios, un hombre de otro tiempo».

«Buscamos por todas partes lo absoluto, y siempre y sólo encontramos cosas». Esta frase sintetiza tal vez el sentido de su nostalgia. Pero él sabe que las cosas, todas las cosas, nos muestran la huella de ese Incondicionado, siempre que no nos limitemos a rozar su superficie.

El extranjero, figura central en la obra de Novalis, sobre todo después de la muerte de su amada Sophie, se siente desterrado: aun cuando está contento siente la nostalgia (*sehnet* es el término alemán que emplea en algunos versos), emparentado con *Sehnsucht*, ver...

²⁰⁶ Citado por PAU, Antonio, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Trotta, Madrid 2010, pp. 160 y 161. Este libro y el siguiente citado, de Alejandro Martín, ambos extraordinarios, cada uno a su manera, me han resultado de gran ayuda para la realización de este escrito.

²⁰⁷ NOVALIS, *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs* [en adelante *NS*], Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz t. I 1960, t. II 1965, t. III 1968, t. IV 1975. Citado en MARTÍN NAVARRO, Alejandro, *La nostalgia del pensar. Novalis y los orígenes del Romanticismo alemán*, Thémata / Plaza y Valdés, Sevilla y Madrid 2010, p. 220. En la obra de Novalis corresponde a *NS*, II, p. 362.

La cordialidad era el rasgo principal de su carácter, como nos recuerda un amigo, August Just; una cordialidad imaginativa y una cordialidad que se manifestaba tanto en su propia imaginación como en su peculiar y auténtica religiosidad.

Tieck afirmaba de Novalis que «era un ser humano verdadero, auténtico, la encarnación más pura y afectiva de un gran espíritu inmortal». Un ejemplo de su sensibilidad, de su finura, nos lo muestra en esta frase: «de la amistad, el amor y la piedad debería tratarse secretamente.»²⁰⁸.

Desde luego, su vida no fue nada fácil: Hay, a veces, oscuras noches que cubren pesadamente el alma, recordando unos versos del poeta, pero: «Antes o después será el reencuentro, / y el dolor se trocará en dulzura». Y también: «Pero pude curarme las heridas / y ahora he encontrado la paz que no termina».

El idealismo mágico de Novalis²⁰⁹ supo conjugar perfectamente, a mi entender, un riguroso pensamiento filosófico, una extraordinaria poesía y una honda espiritualidad: Encontrarse consigo mismo, alcanzar la plenitud del yo, es un arte que en él supone también ver la verdad a través de la belleza. Escribe: «Lo desconocido, lo misterioso, es el *resultado* y el *principio* de todo. (...) El conocimiento es un medio para volver de nuevo al desconocimiento. (...) La naturaleza es incomprendible *per se*²¹⁰». En cuanto a la magia, para Novalis es toda manifestación sensible del espíritu en cualquiera de sus formas. De ahí que esté emparentada con la idea del milagro. En otro lugar escribe que «magia es el arte de tratar el mundo de los sentidos a voluntad.»²¹¹.

¿Quién no ha sentido alguna vez la extrañeza del mundo? El poeta lo escribe en su diario el día 22 de mayo de 1796: «El mundo me resulta cada vez más extraño. Las cosas que me rodean me resultan indiferentes», pero añade: «Por el contrario, la claridad aumenta en torno a mí y dentro de mí mismo».

²⁰⁸ Cf. PAU, *Novalis...*, op. cit., pp. 129 y 171.

²⁰⁹ W. Feilchenfeld publicó en 1992 un libro sobre la influencia de Jacob Boehme sobre Novalis: «Hardenberg sigue el camino de Platón dando a la idea más valor que a la realidad. Para él, como para Boehme, los pensamientos tienen una realidad muy particular (...). Para él, las ideas y las fuerzas actuantes en una hipóstasis determinada no son símbolos de la naturaleza, sino al revés: la naturaleza es para él símbolo de esas fuerzas». En efecto, en la época de la redacción de su *Ofterdingen*, Novalis ya había comenzado a introducirse en el mundo místico de Jacob Boehme, quien tuvo bastante importancia en la formación de la sensibilidad religiosa del romanticismo. La importancia de la tradición mística en Novalis ya se encuentra tratada en una obra de Besset, publicada en París en el año 1947 y titulada *Novalis et la pensée mystique*. Ahí se dedican 10 interesantes páginas a Jacob Boehme y otras tantas a la formación del idealismo mágico sobre el fondo de ese pensamiento místico y la filosofía de Fichte.

²¹⁰ *NS*, III, p. 302.

²¹¹ Cf. *NS*, II, p. 546. Tampoco la magia está alejada de lo cotidiano: «todo contacto espiritual es como el roce de una varita mágica. Todo puede convertirse en un instrumento de encantamiento» (cf. PAU, *Novalis...*, op. cit., p. 171).

En la escisión encontramos el fundamento de la saudade. Esa escisión entre naturaleza y libertad²¹², mas también la propia escisión que experimenta el ser humano²¹³. Para el pensamiento romántico, la verdadera naturaleza, y también nuestra verdadera naturaleza, no es algo que esté presente sino que de alguna manera se ha perdido y que, por eso, debe ser recuperado y reconstruido.

Es como si todo estuviera fuera de sí, pues las cosas no son como deben ser y todo progreso es siempre relativo. Pensar en el aspecto propio de las cosas implica pensar que ellas no son en verdad lo que son, por lo que parecen, sino que deben ser y lo que algún día serán. Así, «todas las escisiones han de ser superadas», porque en el fondo son falsas²¹⁴.

Esa unión de opuestos la ejemplifican magníficamente también Novalis en la siguiente frase: «No es suficiente universalizar lo individual, particular, sino que hay que esforzarse también por individualizar el Universo²¹⁵». Unión de contrarios, central en Ibn Arabi, de la que puede ser prototipo el par vida-muerte. A la muerte nos referiremos luego; baste ahora esta idea: «La muerte es término y principio a la vez, a la vez separación y más estrecha fusión de uno mismo.»²¹⁶.

De alguna manera, pues, el romanticismo también buscó, con su mitología de la razón encontrar un punto de unión entre lo que está separado, escindido: entre lo inteligible y lo sensible. Por eso quiso hacer sensible lo inteligible e inteligible lo sensible, una idea que nos recuerda precisamente el carácter del mundo imaginado tal como pacíficamente lo expuso el filósofo francés Henry Corbin²¹⁷.

Como afirma Alejandro Martín, la belleza aparecerá como testigo de la ausencia, pero a la vez, entiendo, de la manifestación, siquiera parcial del Absoluto en nuestro mundo y al mismo tiempo, como profeta de su realización metahistórica. «La belleza del mundo manifiesta continuamente

²¹² Cf. MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 176. «El romanticismo es la creencia en que el carácter dual y escindido del mundo es justamente lo que hace posible la libertad» (cf. MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p.157). Cuando la multiplicidad de los seres quede recogida en la intimidad absoluta del espíritu.

²¹³ Alude también Novalis, qué duda cabe, a la condición caída del ser humano. Unas veces la describe como desconocimiento («erramos como ciegos en la noche»; *NS*, I, pp. 43 y 160) mientras que otras habla de la *nihilidad del mundo*, o se refiere a la impiedad («el hombre un enemigo de los dioses»; *N. S*, I, pp. 46 y 160).

²¹⁴ La conciencia y la libertad estarían llamadas a recomponer la originaria unidad perdida. En Hegel mediante el pensamiento especulativo; en los románticos, de una manera fragmentaria por medio del arte.

²¹⁵ (*NS*, III, p.40).

²¹⁶ (cf. *NS*, II, pp. 414 y 416).

²¹⁷ Es también tal vez lo que quiso expresar Hegel en sus escritos de juventud: «monoteísmo de la razón y del corazón; politeísmo de la imaginación y el arte: esto es lo que necesitamos» (citado por MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 186).

que Dios es la intimidad de todas las cosas.»²¹⁸. La misma idea que repiten de continuo las *Upanishads*. «... El Dios que revelan en el mundo la belleza y el amor es lo permanente e incondicionado de las cosas.»²¹⁹.

El romántico, como recuerda Rafael Argullol, siente repugnancia por la idea de dominar la naturaleza, esa idea que está en el origen de la modernidad claramente manifestada tanto por Descartes como por Francis Bacon. Para Schelling, en cambio, la naturaleza es ya también, espíritu y su intuición le lleva a escribir que «no hay nada aislado en la naturaleza. La más mínima partícula ejerce alguna influencia».

«La sede del alma está ahí donde el mundo interior y el mundo exterior se rozan. Donde uno y otro se entrecruzan está el alma, en cada punto de contacto», escribe Novalis.

El poeta ha destacado la importancia de la interioridad. Valga este ejemplo de uno de sus fragmentos:

Soñamos con viajes por el universo. ¿Es que no está el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia adentro va el camino misterioso. En nosotros, o en ninguna parte, está la eternidad con sus mundos – el pasado y el futuro. El mundo exterior es el mundo de las sombras: lanza sus sombras sobre el reino de la luz.²²⁰

La idea de Salustio, quien afirmaba que el mundo es un objeto simbólico, se repite también, matizada, en Novalis: «El mundo es un tropo universal del espíritu, una imagen simbólica del mismo.»²²¹. Vienen bien aquí unas palabras de Creuzer:

El símbolo, así, connota fundamentalmente desequilibrio, hiato entre lo finito y lo infinito: intenta expresar lo infinito en lo finito, pero lo hace a partir de la incongruencia de la esencia y de la forma. El símbolo no es la tranquila sede de lo infinito, sino, más bien, la luz de un relámpago, que fulgura por un instante en la noche oscura.²²²

En efecto, las cosas en cuanto símbolo son teofanía, manifestación de Dios. En tal sentido puede hablarse de la *divinidad* de las cosas, y éste es el sentido del sacramento en el pensamiento de

²¹⁸ MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 92. «Somos, vivimos, pensamos en Dios», escribe en otro lugar, recordando a S. Pablo. Cf. *NS*, II, p. 249.

²¹⁹ Cf. *Id.*, p. 93.

²²⁰ *NS.*, II, pp. 416-418. En Novalis está también la idea de lo Absoluto como una esfera celestial y el mundo finito se comportaría respecto de ella como una «copia o sombra», al igual que en Ibn Arabi.

²²¹ *NS*, II, p. 600.

²²² En su *Symbolik und Mythologie der alten Völker*; citado por MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 143, nota 237.

Novalis. Ibn Arabi también afirma, por ejemplo en su obra fundamental *Los engarces de las sabidurías de los profetas*, que las cosas son Dios y no son Dios.

Por eso es importante, en Novalis la revalorización del cuerpo. Escribe: «Hay sólo un templo en el mundo, el cuerpo humano. Nada es más santo que esta forma suprema. Inclinarsé ante un hombre es un homenaje a esta revelación en la carne (...)»²²³. Y en otro lugar: «Percibo mi cuerpo formado por él mismo y por el Alma del Mundo», el cuerpo como un todo, como microcosmos... Pero es consciente de que «estamos, a la vez, dentro y fuera de la Naturaleza». Una naturaleza que «se manifiesta como portadora de revelación».

Otra idea en la que coincide Novalis con Ibn Arabi es la del ser humano como microcosmos, de manera que conocerse a sí mismo será conocer al mundo y el conocimiento del mundo nos lleva a conocernos. Si el hombre es un microcosmos, «el mundo es un macroanthropos». De este modo, «el alma debe hacerse espíritu, y el cuerpo mundo», pero teniendo en cuenta que ni el mundo ni el Alma del mundo están acabados²²⁴.

Poéticamente lo dice Novalis cuando escribe en unos versos: «El mundo se hace sueño / y el sueño se hace mundo.»²²⁵.

Naturaleza, ciencia, belleza, religión... Grados sucesivos de elevación y perfeccionamiento para los románticos. Pues no olvidemos que para Novalis: «estamos a la vez dentro y fuera de la naturaleza» (es otro de sus versos): *Wir sind zugleich in und ausser der Natur*. Y recordemos que para él, «la sede del alma está ahí donde el mundo interior y el mundo exterior se rozan. Donde uno y otro se entrecruzan está el alma, en cada punto de contacto.»²²⁶.

Novalis consiguió entrar en una vía unitaria: que la otra vida y ésta sean una misma cosa, como también el cuerpo y el alma, la naturaleza («una gran escritura cifrada», *eine grosse Chifferschrift*) y el espíritu. «El cielo está en la tierra con nosotros»: *Der Himmel ist bei uns auf Erden*, afirma en un verso. También supo ver la síntesis entre la eternidad y la temporalidad.

«Lo que buscaba me ha encontrado a mí mismo», afirma uno de sus versos («Was ich fand, das fand auch mich»).

«El poeta entiende mejor la naturaleza que la mente científica.»²²⁷.

²²³ NS, III, p. 565-566.

²²⁴ Cf. NS, III, p. 316.

²²⁵ NS, I, p. 319.

²²⁶ Citado por PAU, *Novalis...*, op. cit., p. 151.

²²⁷ NS, III, p. 468.

El fragmento, bien es sabido, ocupa un lugar esencial en la obra de Novalis. Y los fragmentos, las ruinas, de obras antiguas nos suscitan saudade. Me permito sugerir que acaso todo vislumbre de sabiduría sólo sea un fragmento, esencialmente poético por esencialmente misterioso, velado y revelador.

Para Novalis, «la capacidad es ser libre es la imaginación creadora.»²²⁸. En él es evidente que el verdadero arte se orienta hacia un sentido por una inteligencia y una imaginación creadoras. Acaso la idea de un *mundo imaginal*, tan importante en Ibn Arabi, se insinúe de alguna manera en estas palabras de Schiller: «Por lo tanto, para no ser mero mundo, debe el hombre dar forma a la materia; para no ser mera forma, debe dar realidad a la disposición que lleva dentro de sí.»²²⁹.

La unión de poesía y filosofía es probablemente lo más característico de Novalis, junto a su peculiar y honda religiosidad²³⁰. Para nuestro autor el filósofo que poetiza y el poeta que filósofa son ambos profetas. Para él toda reflexión era una visión en un espejo... Bien sabía, no obstante, de la convicción y seguridad que proporciona el saber pleno, aquél que da sosiego: «Weisheit ist Harmonie», canta en otro de sus versos.

Como bien escribe Alejandro Martín:

Toda la reflexión filosófica y la obra literaria misma del movimiento romántico - escribe Alejandro Martín- está atravesada por una indescriptible fascinación ante lo que podríamos llamar la «naturaleza mágica del lenguaje»; un lenguaje que limita, y desvela al mismo tiempo, la naturaleza misma de la existencia humana en cuanto desgarrada en su intimidad, en cuanto llamada a contemplar y revelar un mundo absoluto que continuamente escapa a toda pretensión de su manifestación empírica.²³¹

El lenguaje, y particularmente el lenguaje poético, quiere decir lo que no puede ser dicho.

La idea que tiene Novalis de lo poético es análoga a la de la *physis* griega: lo poético es aquello que brota de sí mismo, que se abre, desde un principio sustancial que estaría subyacente en el fondo de todas las cosas.

«No olvidemos la concepción grandiosa que de la poesía tienen los primeros románticos: Esa poesía no es un producto humano, sino un elemento del mundo, su elemento originario. En su

²²⁸ NS, II, p. 266.

²²⁹ SW, p. 603. Sobre la imaginación creadora escribe Antonio Pau: «Esa fuerza vital que aúna razón y sentimiento es una «fuerza configuradora». Es Paracelso quien acuña, a principios del siglo XVI, la expresión *Einbildungskraft*, que empleará Novalis, y que tras él empezará a generalizarse. «El mayor bien consiste en la fuerza configuradora» (*Einbildungskraft*), escribirá. «Y la fuerza configuradora, dirá también Novalis, es el instrumento de transformación del mundo» (op. cit., p. 167).

²³⁰ «Todos los sentimientos absolutos son religiosos», escribió. Y eso era la religión para él: amor absoluto.

²³¹ MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 74.

acepción no lírica, la poesía es para Novalis esa *Anima Mundi* que era también para Shaftesbury el fondo último y vivo de todas las cosas. Esta es la gran tesis de Schlegel en su *Gespräch über die Poesie* (1800), pero lo es también la de Novalis cuando afirmaba que: «la poesía es lo absolutamente real. Ésa es la médula de mi filosofía: mientras más poético, más real»²³².

Sólo al arte le es dado la representar lo irrepresentable:

El sentido para la poesía tiene mucho que ver con el sentido para el misticismo. Es el sentido para lo peculiar, personal, desconocido, misterioso, para lo que *está por revelarse* (...) Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible. Siente lo insensible.²³³

«La poesía -escribe en unas notas de su *Repertorio general*- se parece a ese ángel que hay debajo de la Madonna [se refiere a la Madonna Sixtina de Rafael, que contempló en Dresde], que pone su dedo significativamente sobre sus labios, como si no tuviera seguridad ante tanta belleza».

El poeta posee un fino sentido del lenguaje, de su ritmo, de su sutileza, porque el lenguaje es un misterio que habla de sí mismo. La palabra habita al verdadero poeta y este nos revela la esencia del lenguaje, como gustaba decir a Martin Heidegger.

Y cuando afirma que el artista pertenece a la obra y no la obra al artista, percibimos un eco de esa concepción metafísica y tradicional del arte que la modernidad ha diluido cuando no rechazado.

La palabra poética era para él «una maravillosa palabra secreta», «una palabra de conjuro». Por eso afirma que el verdadero poeta tiene un poder mágico y las palabras que él emplea tienen un sonido especial. Por eso dirá también que el poeta despierta en nosotros fuerzas secretas. En efecto, en la poesía todo es interior.

Hay también en su poesía como un anhelo latente de plenitud. Valgan estos ejemplos: «Cuando otra vez las luces y las sombras / se fundan y conviertan en claridad perfecta»; «En todos vivirá ya cada uno, / y todos vivirán en uno. / Latirá *un mismo* corazón / en una sola vida».

En sus célebres *Himnos a la noche* (bien conocidos son sus temas: la noche, la muerte, el amor, la felicidad, el crepúsculo, el misterio...) contemplamos sucesivamente una alabanza de la Luz, el tránsito de la Luz a la Noche, la alabanza de la Noche, y la exaltación simultánea de la Luz y de la

²³² Id., p. 175. La cita de Novalis: *NS*, II, p. 647. «La poesía cura las heridas que la razón produce». La poesía tiene fuerza taumatúrgica, pues busca la palabra secreta, misteriosa que ordene el mundo en belleza y verdad. La poesía como lo absolutamente real. Es como un ensueño que nos renueva. Una visión que entiendo está cerca de la imaginación creadora de Ibn Arabi.

²³³ *NS*, III, p. 685.

Noche. Y también aparece el ángel: la «vara de nardo» (*Lilienstab*), a la que se alude en el penúltimo verso es el símbolo del ángel.

La noche aparece como el lugar del autoconocimiento. Pero la noche es, sobre todo, y frente al día, símbolo o imagen de lo que no se puede conocer. La noche es símbolo del Absoluto (por cierto que otros símbolos serán el sueño o lo líquido²³⁴).

En cuanto a la filosofía, escribe nuestro poeta que ella «es propiamente nostalgia: el deseo de estar en todas partes en casa.»²³⁵. Lo explica muy bien Alejandro Martín Navarro cuando sugiere que filosofamos «en medio de una completa precariedad, en la necesidad y carencia de fundamento»; ese fundamento que buscamos pero que siempre se nos queda fuera de nuestro alcance²³⁶.

A diferencia de Hegel, no hollamos nunca -con el pensamiento, con la filosofía- el suelo del Absoluto, pues que éste queda más allá del horizonte que vislumbramos movidos por la saudade. La unión de amor y conocimiento, como en Ibn Arabi, queda simbolizada en *Sophie*, la amada que murió tan joven. Novalis la identifica con el conocimiento, con la desocultación de la verdad. Esta misma persona-símbolo era *Nizam*, que significa en árabe *Armonía*, en el célebre poema comentado *El intérprete de los deseos*. De igual modo podemos aproximar la idea que ambos tienen del corazón: órgano de percepción sutil, en perpetuo dinamismo, para el místico murciano; «la llave del mundo y de la vida», para el poeta alemán.

La infinita música creadora del Universo, la creación incesante y continua apela a la esencial movilidad de nuestro corazón para que esté atento a sentir sus ritmos propios y los ritmos de todas las cosas, en la medida en que resuenan en él. Encontrar la propia música y vibrar con la vida, con la existencia, aunque no la entendamos del todo (y tal vez ni siquiera en parte). Esta música no es diferente de la sensibilidad poética y su virtualidad estriba en la capacidad de amar, en la capacidad de entrega.

Sabemos que el objeto de la filosofía, para los románticos, lo constituía el Absoluto²³⁷. Coincido plenamente con Alejandro Martín Navarro cuando afirma que en modo alguno puede el absoluto

²³⁴ *NS*, III, p. 452. Con respecto al sueño escribe Novalis: «El sueño es a menudo significativo y profético, porque es una actuación del alma de la naturaleza, y descansa por tanto en un orden de asociación. Es, como la poesía, significativo, pero irregularmente significativo, absolutamente libre».

²³⁵ Cf. *NS*, III, p. 434.

²³⁶ Cf. MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 130.

²³⁷ Una interesante apreciación sobre la palabra absoluto: «"Absoluto" (en alemán: *das Unbedingte*) es lo que no es cosa (*Ding*), pero también lo que no está en relación (*unbedingt*), por tanto también lo que no forma parte de esa relación sujeto-objeto que constituye el conocimiento» (MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 25). Evidentemente, lo absoluto no puede ser comprendido a la manera reflexiva de la conciencia. Conciencia que, para Novalis, es «una imagen del ser en el ser» (cf. *NS*, II, pp. 105-106).

ser considerado un ente, ni siquiera el máximo, puesto que está más allá de los entes. Lo absoluto no es un ente, y «por consiguiente carece de forma alguna»; carece también de nombre, como suele afirmar Ibn Arabi respecto de Dios²³⁸.

Según Frank (en su libro de introducción a la estética del primer romanticismo), «en la intuición intelectual tenemos la impresión de dirigirnos a lo Absoluto como algo que falta. Esta dirección a, o mejor dicho, esta nostalgia de lo Absoluto es precisamente el fundamento de la intuición intelectual». Y comenta Alejandro Martín: «Esto es caracterizado por Novalis como paso sensible de lo limitado a lo ilimitado, es decir, del Yo a aquello que, *en el Yo*, es más que éste mismo, lo pre-reflexivo que falta.»²³⁹.

Para Novalis no hay un solo medio de relacionarse con lo divino, sino que existen diferentes medios para llegar a él. La mediación es necesaria, pero ser humano debe ser libre al elegirla. A mi modo de ver, él está en condición de superar lo que a Henry Corbin ha llamado la paradoja del monoteísmo. «El que se decide buscar a Dios, lo encuentra en todas partes» (*Wer Gott einmal suchen will, der findet ihn überall*). Y una interesante definición de la fe: «creer es un sentimiento del saber» (*Glauben ist Empfindung des Wissens*). También es significativa esta afirmación: «todo me conduce, de nuevo, hacia mí mismo». Y en relación con la saudade, escribe: «Tarea religiosa: tener *compasión hacia la divinidad*. La religión es de una melancolía infinita (*Unendliche Wehmut*).»²⁴⁰.

La poesía viene a expresar, de manera más fiel que ningún otro tipo de lenguaje, el carácter escindido del mundo. Por otra parte F. Schlegel nos recuerda que el mundo de la poesía es inabarcable e infinito.

Algo hay en el mundo que suscita en nosotros el deseo de algo que ya no es propiamente del mundo. Así, la flor azul, de la novela *Heinrich von Ofterdingen*, se convertirá en el símbolo por excelencia de la nostalgia romántica.

El sentimiento del Absoluto tiene en Novalis doble forma: el anhelo y el recuerdo, pues en él se da tanto una nostalgia que reivindica el pasado como una exaltación expectante del futuro. Ambas son formas de una misma saudade de plenitud. Las carencias del presente, la insatisfacción en lo público respecto al Estado, el recuerdo de Grecia análogo al de la infancia...; «el romántico está

²³⁸ Igualmente entiendo que acierta en su interpretación de Platón, cuando afirma éste nos enseña que «lo «verdaderamente suyo» de una cosa no está en ella misma, sino que hay que ir más allá de ella» (cf. op. cit., p. 197).

²³⁹ Cf. id., p. 77, nota 76.

²⁴⁰ Citado por PAU, *Novalis...*, op. cit., p. 163.

incómodo en los días que le ha tocado vivir»²⁴¹, pero todo ello va unido a una indeleble esperanza²⁴². En efecto, toda la búsqueda de Novalis estuvo impregnada de esta virtud; por eso escribió que «toda ceniza es polen»: *Alle Asche ist Blüthenstaub*.

Escribe en un verso: «Yo me aferraba a un anhelo infinito». «Sagrado anhelo de una nostalgia antigua», *Alter Sehnsucht heilige Gewährung*. Nostalgia inseparable del amor, pues «una dulce nostalgia (*Süsse Wehmut*) es el verdadero carácter que corresponde a un amor auténtico»²⁴³, ya que «cada cosa que amamos es el centro de un paraíso». «Estamos en soledad con todo lo que amamos», pero «lo que realmente amas permanece en ti». El amor es esencial en Novalis, como en Ibn Arabi o en Raimundo Lulio: «Por el amor consigo comprender el mundo», escribe²⁴⁴.

Un mundo cuyo tumulto se disipa como un sueño, recordando algunos de sus versos, un mundo de rocío, como en la tradición japonesa. Si la vida es sueño, o imaginación, o incluso una novela, como le gustaba decir a Ortega y Gasset, por su parte Novalis escribe: «nada es más romántico que lo que habitualmente se conoce como mundo y destino. Vivimos en una colosal novela, en lo pequeño y en lo grande.»²⁴⁵.

Pero volvamos a lo que pudiera ser el fundamento de la saudade. ¿Acaso toda realidad, todo signo, toda manifestación del ser implica una pérdida, un abandono, al menos relativo, de la naturaleza originaria, de ese *arjé* primordial en que todo consiste según la filosofía presocrática (y no sólo ella)? En todo caso, el pensador romántico anhela alcanzar una identidad que sea más radical que la del yo. Es como si hubiéramos olvidado nuestra verdadera naturaleza, como si se hubiese perdido y no fuera presente, por lo que se hace imprescindible la búsqueda. Además, el anhelo de plenitud significa que: «nuestra vida es absoluta y dependiente al mismo tiempo. Somos mortales

²⁴¹ Eso escribe Antonio Pau, quien añade: «Se siente apátrida, extranjero -por eso el *Fremdling* es un personaje central en la obra de Novalis y en otros escritores de su generación» (cf. PAU, *Novalis...*, op. cit., p. 152). La *Sehnsucht* es un sentimiento intenso que se proyecta hacia el futuro, como sugiere este autor. Y Alejandro Martín lo confirma: «El hombre romántico es un solitario que contempla con dolor el abismo del presente, e imagina con nostalgia la pradera de una Edad de Oro perdida o por venir, pero un solitario no tan adverso al mundo como Hegel sospechó después» (MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 104).

²⁴² En cierta ocasión escribe Novalis que todo recuerdo es melancólico, al moderar toda vitalidad excesiva (cf. *NS*, II, p. 468-470). El recuerdo y la esperanza están presentes en la utopía romántica. A propósito de esta visión esperanzada, unas palabras suyas que nos recuerdan otra vez a San Pablo: al final «no habrá ninguna negación más, sino que seremos todo en Todo» (id. pp. 583-584).

²⁴³ Cf. A. Pau, p. 171.

²⁴⁴ «En él está todo lo que tú has amado», *Du triffst bei ihm, was du geliebt*. Lo que recuerda claramente las palabras de San Agustín a propósito de Dios, quien llegaba a ser para el obispo de Hipona el compendio de todo lo que amamos. En el quinto himno a la Noche escribe que «el amor se libera / y ya no queda ninguna separación» (*NS*, I, p. 152).

²⁴⁵ *NS*, III, p. 434.

sólo *en cierto sentido*. Nuestra vida debe ser por tanto parte, miembro de una vida mayor común.»²⁴⁶.

Esta búsqueda es también la de nuestra propia realización. Es la búsqueda del ser pleno, del hombre verdadero o universal. Un camino que conduce a la plenitud del gozo, pero que pasa por la muerte («la muerte es término y principio a la vez -escribe Novalis-, a la vez separación y más estrecha fusión de uno mismo») ²⁴⁷; camino de armonía y concordia con todos y con todo, mas requiere de la soledad pues Novalis pensaba que ésta es indispensable para que puedan desarrollarse los sentidos más altos. En suma, hacen falta una voluntad firme y una atención constante para andar ese camino interior²⁴⁸.

Novalis era cristiano y «el sentimiento original cristiano es la nostalgia frente a la imperfección y caducidad de todo esfuerzo finito.»²⁴⁹.

A propósito de esto recordemos que el teólogo y amigo de Kant, Theodor Gottlieb, a quien también conocía Schleiermacher, definía la piedad -ese saber tratar con lo otro, que decía María Zambrano- como «sentimiento de dependencia», pero añadiendo que en dicho sentimiento uno se sabe libre y protegido al mismo tiempo. No hará falta recordar que esta idea de protección es esencial en el islam, y por tanto en el sufismo, que es la atmósfera en la que vive y desde la que escribe Ibn Arabi. Y, por supuesto, esta protección no es desconocida ni en la mística judía ni en la cristiana. Mencionábamos antes que, para el poeta alemán, «la filosofía es, en realidad, nostalgia. Impulso de estar en todas partes en casa» (*Die Philosophie ist eigentlich Heimweh...*). Pero también que «buscamos por todas partes lo absoluto, y siempre y sólo encontramos cosas». La clave sería ver a Dios, a lo Real, en todas las cosas.

²⁴⁶ NS, II, p. 607.

²⁴⁷ También la muerte es para él un misterio por eso escribe en unos versos: «Aprended el sentido de la muerte, encontrad la palabra de la vida» (PAU, *Novalis...*, op. cit., 184). Novalis seguramente no temía la muerte (que consideraba «una victoria sobre sí mismo», una superación de nosotros mismos que «crea una nueva y más liviana existencia») (cf. NS, II, p. 414), puesto que vivió siempre en la cercanía del misterio. Recordemos que también escribió: «un hombre que ha muerto es un hombre elevado a una situación de misterio absoluto».

Por lo demás, «la certeza de la resurrección le es transmitida al poeta por la imagen de su “amada” (muerta), una visión que Novalis interpreta en el sentido de la posibilidad de un «nacer de nuevo» (MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., 241).

²⁴⁸ A propósito del camino de interior escribe Novalis en una de sus novelas: «Me parece como si hubiera dos caminos [les dice Heinrich a los mercaderes con los que coincide en el camino a Augsburgo]: uno penoso, interminable y lleno de vicuetos, el camino de la experiencia, y otro, que es casi un salto, el camino de la contemplación interior. El que recorre el primero va encontrando las cosas unas dentro de otras, va haciendo cálculos largos y aburridos. El que recorre el segundo, sin embargo, tiene una visión directa de todos los acontecimientos y de todas las realidades, puede observarlas en sus vivas y variadas relaciones».

²⁴⁹ MARTÍN NAVARRO, *La nostalgia del pensar...*, op. cit., p. 226.

En uno de sus poemas escribe Novalis:

El hechizo del recuerdo, / un dulce escalofrío nos recorrió / por dentro, como una melodía, / y calmó nuestro ardor. Hay heridas que duelen para siempre, / tristezas divinas e interiores / que el corazón habitan / en una sola ola que nos lleva. / Y en esa sola ola / entramos misteriosamente, / en el mar de la vida, / en la hondura de Dios. / Y de su corazón fluimos / de nuevo a nuestro círculo, / y la pasión más alta / se hunde en nuestro propio torbellino²⁵⁰.

Y en una carta a Schlegel en torno al 20 de agosto de 1793²⁵¹: «Bebiste de la fuente de los sedientos, y ahora eres insaciable». Pero al comienzo estuvo la saudade: «¿Dónde estás, oh consuelo del mundo?», escribe al principio de la canción 10 de sus *Himnos espirituales*²⁵². Que nos recuerda el principio del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: «¿Adónde te escondiste, Amado?». Y el místico castellano da a entender en la *Llama de amor viva que* una cierta violencia experimenta siempre el alma en esta nuestra vida, pues que aunque la llama del amor «hiera en su más profundo centro» (*Llama B*, 1, 14), siempre queda algo, falta algo que aquí no se gusta ni alcanza. Cierto que el «cauterio suave» puede llegar a tocar «el centro de la sustancia del alma» (*Ll. B*, 2, 8), pero él espera otra vida, otra posibilidad de «entrar en el centro del espíritu de la vida perfecta en Cristo» (*Ll. B*, 3, 10).

Entiendo y siento que la saudade se cumple, tiene pleno sentido en este verso del poeta y pensador romántico: «¿Acaso no florece eternamente lo que una vez brotó?».

Rumî. Añoranza del amado, maravilla del encuentro.

«Después de haber visto el descenso, contempla la ascensión» (Rumî).
«Aquel a quien se ha revelado el misterio del amor ya no es, pues se ha anulado en el amor» (Rumî).
«La forma es limitada, el sentido profundo es ilimitado» (Rumî).

«Oh, permanece en silencio, arranca la espina de la existencia de tu corazón, y descubrirás rosaledas en tu propia alma» (Rumî).

²⁵⁰ Citado por PAU, *Novalis...*, op. cit., p.183-184.

²⁵¹ Cf. *NS*, IV, p. 124.

²⁵² Cf. *NS*, I, p. 163.

Para Djalâl-ud-Dîn Rumî «toda la religión no es sino maravilla». Una búsqueda del verdadero ser²⁵³ que supone aceptación profunda, transformación personal²⁵⁴ y el gozo hondo que se expresa en la danza, en la *samâ*. Como afirma Eva de Vitray Meyerovicht, el tema del nacimiento espiritual va a estar presente y va a dominar toda la obra de Rumî

¡Oh día, levántate! Los átomos danzan, / las almas, prendidas del éxtasis, danzan, / al oído te diré adónde lleva la samâ. / Todos los átomos, en el aire y en el desierto, / entérate bien, son como insensatos. / Cada átomo, feliz o miserable, / está prendado de este sol del que nada puede decirse.²⁵⁵

«Un pesado sueño ha caído sobre ti desde las esferas que dan vueltas», nos dice en un verso. Y en su *Dîwân*: «Hemos estado en el cielo, hemos sido amigos de los ángeles; / volvamos allá, señor, pues aquél es nuestro país».

Rumî tiene presentes las palabras de 'Alî: «tu remedio está dentro de ti, pero no lo percibes; tu enfermedad viene de ti, pero tú no lo ves». Para el poeta persa la caída del hombre es el resultado de la ceguera del ojo del corazón (*chasm-i dil*, en persa, o *'ayn al-qalb*).

Como escribe Ibn Arabî en su *Fusûs al-hikam*: «Tú eres respecto a Él como el cuerpo físico es respecto a ti, y Él es respecto a ti como el Espíritu que gobierna tu cuerpo. La definición de ti incluye tu dimensión exterior y tu dimensión interior,...».

²⁵³ «Busca la fuente que resplandece perpetuamente» (cf. *Mathnawi*, II, 702, 708-9). Pero sin olvidar que «no Me buscarías si no me hubieras encontrado ya». Por eso la búsqueda termina en un regreso al interior de nosotros mismos, en un retorno al hogar, a la patria, perdidos y recobrados. Tomo las citas del *Mathnawi* de W. C. Chittick (CHITTICK, William, *La doctrina sufí de Rumî*, Olañeta, Palma de Mallorca 2008) quien remite a Nicholson, Luzac and Co., Londres, 1925-1940. Edición completa en seis volúmenes con dos más de comentarios.

²⁵⁴ «Mi vida se resume en tres palabras: estaba crudo, fui quemado, me consumí». Rumî también alude a menudo a la muerte en el sentido de la transformación espiritual (p. e., *Mathnawi*, VI, 738-39). Valga este texto pese a su extensión: «Lo que te parece una puesta es en realidad un amanecer. Aunque la tumba te parezca una prisión, es la liberación del alma. ¿Hay alguna semilla sembrada en la tierra que no haya brotado? ¿Por qué está duda sobre esa semilla que es el hombre? Sabe que el Alma es la fuente, y todas las cosas creadas, arroyos. Mientras dura la Fuente, los arroyos fluyen. Expulsa a la tristeza de tu espíritu, bebe el agua de este arroyo; no temas que el agua se acabe, pues no tiene fin... .. Cuando hayas viajado a partir de tu condición de hombre, sin ninguna duda te convertirás en ángel. Cuando hayas acabado con la tierra, tu morada será el cielo. Ve más allá del nivel del ángel: penetra en este océano. A fin de que tu gota de agua se convierta en un mar más vasto que cien mares de Omân... Si tu cuerpo ha envejecido, ¿qué importa? ya que tu alma es joven. Cuando mi alma desaparezca, metedme bajo la tierra; la tierra entrará en mi morada como un ama de casa. El alma celestial toma el vuelo hacia la morada de Jesús; el alma faraónica se va hacia la morada de *Qârûn*. Mi alma bate las alas para volar hacia tu corazón, tu corazón gracioso, alegre, armonioso. Al igual que esta alma celestial no desea nada que sea menos que Dios, esta alma terrenal se va hacia lo que está lejos de Él» (citado por VITRAY- MEYEROVITCH, Eva, *El Canto del Sol*, Olañeta, Palma de Mallorca 2008, p. 48-50. Tomo de este precioso libro varios textos de Rumî).

²⁵⁵ Citado también por VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 54.

Somos como una sombra, en la medida en que predominan en nosotros las limitaciones del ego. Pero esta sombra tiene necesidad y capacidad de enamorarse del sol. Y cuando esto sucede, la sombra desaparece por completo²⁵⁶.

Oh, ¿durante cuánto tiempo, como niños en la esfera terrestre / llenaremos nuestro regazo con polvo, piedras y trozos de tiesto? / Dejemos la tierra y volemos hacia el cielo, / escapemos de la infancia y corramos al banquete de los hombres. / ¡Mira cómo te ha atrapado el cuerpo terrenal! / Rasga el saco y levanta la cabeza.²⁵⁷

Bien conocido es este poema suyo, magnífica expresión de la saudade, sobre el lamento del *ney*, de la flauta:

Escucha al *ney* (la flauta de caña) contar una historia, él se lamenta de la separación: / «Desde que me cortaron del juncal, mi lamento hace gemir al hombre y a la mujer. / Quiero un corazón desgarrado por la separación para derramar en él el dolor del deseo. / Todo el que está lejos de su origen aspira al instante en el que de nuevo le estará unido. / Yo me he lamentado con toda clase de compañías, me he asociado tanto con los que se alegran como con los que lloran. / Cada uno me ha comprendido de acuerdo con sus propios sentimientos; pero nadie ha intentado conocer mis secretos. / Mi secreto, sin embargo, no está lejos de mi lamento, pero el oído y el ojo no saben percibirlo. / El cuerpo no está velado al alma, ni el alma al cuerpo; no obstante, nadie puede ver al alma. / Es fuego, no viento, el son de la flauta: ¡que sea aniquilado aquel al que le falte esta llama! / Es el fuego del Amor el que está en la caña, es el ardor del Amor el que hace burbujear al vino. / La flauta es la confidente de aquel que está separado de su Amigo: sus acentos desgarran nuestros velos. / ¿Quién vio jamás un veneno y un antídoto como la flauta? ¿Quién vio jamás un consolador y un enamorado como la flauta!

«Pregunté a la caña», dice también uno de los cuartetos de Rumî: «¿De qué te lamentas? ¿Cómo puedes gemir sin tener lengua?». El *ney* me respondió: «Me han separado de la caña de azúcar. Ya no puedo vivir sin gemir y lamentarme.²⁵⁸

Escribe Eva de V.-M.:

De una carta personal que nos dirigió un derviche de Konya, extraemos el comentario siguiente: «El *ney* y el “el *Insân al-kâmil* (el hombre de Dios) son la misma cosa: ambos se lamentan de la separación, ambos tienen heridas en el pecho y están rodeados de cadenas. Ambos están secos porque no les alimenta su tierra, y vacíos, llenos tan sólo del aire del músico. Cuando están solos no tienen voz, su papel es encontrarse entre los dedos y los labios del músico y servirle de instrumento para expresar su deseo. El hombre de Dios viene del mimbral de la preeternidad del mundo divino y cae, por la fuerza del destino, en el mundo material. Se le ha encadenado con las cadenas de la humanidad y de la naturaleza. Su corazón está herido por la quemadura de la separación, lo ha vaciado del deseo de las cosas carnales, y ha vaciado

²⁵⁶ Cf. Matnawi, III, 4621-23. Como dice un maestro zen contemporáneo, Rafael Redondo, debemos tener el valor de quitarnos de en medio.

²⁵⁷ *Dîwân*. En NICHOLSON, Reynold, *Selected Poems from the Dîwâni Shamsi Tabriz*, Cambridge University Press, Cambridge 1898, p. 119.

²⁵⁸ Citado en VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 59-60.

su espíritu de la existencia imaginaria, y luego se ha abandonado entre las manos de Dios. En lo sucesivo no es más que un instrumento para manifestar la voluntad de Dios: éste es su único deber. Y cuando la Voz divina quiere expresarse, toma la tonalidad propia que representa cada espiritual.

Cuando este último habla de su origen celestial y de la tristeza de la separación, sus oyentes, si tienen el corazón puro, experimentan la misma tristeza. Pero existen muchos «grados» espirituales en los hombres, y cada uno comprende según su grado. Por esto nuestro maestro decía: «¿Quién ha visto un veneno y un antídoto como la flauta?». - Para unos, es un veneno, pues expresa un deseo animal. Para los otros, es la memoria divina la que se manifiesta...

El *ney* es como un amigo, o un amante. En aquella época, los amantes estaban separados y tenían la cabeza velada. Lo mismo la flauta escondida en una bolsa y colgada. Pero el *ney* está hecho para cantar, sólo así se comprenden sus secretos.²⁵⁹

Y ahora en palabras del propio Rumî:

A causa de tu amor, me he convertido en el órgano del mundo. / Por tu juego, mis estados de alma se han revelado. / Todas las formas se han vuelto semejantes al laud. / Con cada melodía que tocas, yo gimo. // En cada una de mis fibras se encuentra mi Amado. / En cada partícula de mi ser habla mi Amado. / Soy semejante al *tcheng* que se apoya en el Amado.²⁶⁰

Según el místico de Konia, el ser humano es «el astrolabio de los atributos de la sublimidad divina; su naturaleza es el lugar de las revelaciones de Dios». Y una idea que gusta citar y repetir Rumî: el ser humano está situado «como un istmo entre la luz y la oscuridad», «sentado en el umbral de dos mundos»²⁶¹.

Sabemos que el amor es esencial en Rumî, pero él se refiere muy a menudo a un amor que brota del conocimiento. «El amor es el que conoce», decía S. Agustín. Y el poeta de Konia: «Desde que me procuré una hoja de tu amor, he olvidado 300 hojas de ciencia».

Comenta Eva V.-M.:

Este conocimiento es comparable a una «voz que proviene de la inspiración divina y cuyo comienzo es anterior al comienzo de la existencia» y que está oculta en el fondo del alma. Para Rumî, como para el maestro Eckhart, este fondo del alma o, según otra terminología, este «corazón» donde se opera la iluminación del conocimiento místico, es decir, el nacimiento espiritual, es la morada de Dios y Su espejo.²⁶²

En efecto, ese conocimiento, ese saber de develación, esa intuición mística se abre como una «percepción súbita», como siempre recuerda Platón. Se trata de un conocimiento inmediato que

²⁵⁹ VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 61-62.

²⁶⁰ VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 66.

²⁶¹ Cf. VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 92.

²⁶² VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 96.

«no deja lugar a ninguna interpretación». Pero escribe Rumî: «No existe certidumbre intuitiva antes de arder; si deseas esta certidumbre, métete en el fuego».

«Conoce la (verdadera) definición de ti mismo, pues esto es indispensable. Cuando conozcas la definición de ti mismo, huye de esta definición, para que puedas alcanzar aquel que no tiene definición, oh tamizador de polvo.»²⁶³.

«Desde que conocí el agua y el fuego del amor, / en la llama del corazón, me he licuado como el agua. / Como el *rebab*, he afinado mi corazón. / Con el plectro del mal de amor me he puesto al unísono.»²⁶⁴.

O como escribe Rumî en estos versos de su *Rubâ'iyât*:

El Amor vino, y se volvió a marchar, / como la sangre en mi carne y mis venas; / del yo el Amor me liberó / y con el Amigo me completó. // Sólo queda mi nombre; / toda partícula de mi ser, / el Amigo la tomó para Sí, / y así el Amigo se convirtió en mi todo.

Comentando el célebre *hadîth qutî*: «Ni ni tierra ni mis cielos Me contienen, pero el corazón de mi fiel servidor sí Me contiene, escribe Rumî en su *Dîwân*: «Miré dentro de mi corazón; / allí Le vi; Él no estaba en ninguna otra parte»²⁶⁵. «Oh corazón, hemos buscado de un extremo a otro: no he visto en ti nada salvo el Amado. / No me llames infiel, oh corazón, si digo: “tú mismo eres Él”»²⁶⁶.

«Aquí la comprensión se vuelve silenciosa o (si no) conduce al error, porque el corazón está con Él, o en realidad el corazón es Él»²⁶⁷.

«[Dios formó] la caverna del pecho, donde puso un corazón que es a la vez una gota, un mundo, una perla, un océano, un esclavo y un rey». «El corazón no es otra cosa que el Mar de Luz... El lugar de la visión de Dios»²⁶⁸. Por eso afirma Rumî que el Hombre Universal es el Alma del Mundo²⁶⁹.

También quiero hacer una breve referencia a la relación entre los dos mundos, el visible y el invisible: En su gran obra el *Mathnawi*, pone Rumî en boca de Mahoma estas palabras: «El olvido

²⁶³ *Mathnawi*, V, 560-567.

²⁶⁴ Cf. VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 68.

²⁶⁵ Rumî: *Dîwân*, o. c., p. 73.

²⁶⁶ Citado por CHITTICK, *La doctrina sufí de Rumî*, op. cit., p. 73.

²⁶⁷ Rumî: *Dîwân*, p. 250.

²⁶⁸ Cf. VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 51 y 93.

²⁶⁹ Cf. *Mathnawi*, V, 261 ss

(de Dios), oh amados, es el pilar (el puntal) de este mundo; la inteligencia (espiritual) es la ruina de este mundo»²⁷⁰.

Y refiriéndose al mundo verdadero, afirma:

No está ni dentro de este mundo ni fuera; ni debajo ni encima; ni unido con él ni separado de él: carece de cualidad y relación. En todo momento despliega miles de signos y de tipos (en este mundo). Como la habilidad manual respecto a la forma de la mano, o las miradas del ojo respecto a la forma del ojo, o la elocuencia de la lengua respecto a la forma de la lengua, (tal es la relación de aquel mundo con éste).²⁷¹

Qué interesante sería una comparación a fondo entre Rumî y San Juan de la Cruz. Si en este mundo la unión con el Amado nunca se completa, entonces la nostalgia, bien que transformada, no cesa:

Oh tú, que me has vuelto despierto como tu amor / oh tú, candela ardiente en el seno de este mundo de tinieblas, / yo soy un laúd y tú no cesas de tocar mis cuerdas, / y luego dices: «Ya basta, ¿cuánto tiempo gemirás?». / Oigo la canción del ruiseñor embriagado. / Oigo un *samâ* maravilloso en el viento. / En el agua, no veo más que la imagen del Amado, / y en las flores no siento más que su perfume. // ¿Sabes qué es la voz del *rebab*? / Sígueme y aprende cuál es el camino...²⁷²

En el agua la imagen del Amado; su eco en la cristalina fuente del poeta de Fontiveros donde se reflejan los ojos (‘*ayn*, ojos y esencia, en árabe).

Y estas palabras: «el que es absorbido ya no está allí; no puede hacer ningún esfuerzo más; deja de actuar y de moverse; está sumergido en el agua. Cualquier acción que proceda de él, no es su acción, es la acción del agua»²⁷³.

Pues el final de la contemplación es el gozo y el descanso, el alma transformada y divinizada:

En el momento de la oración del anochecer, / cuando el sol se pone, / la vía de los sentidos se cierra, / la vía de lo invisible se entreabre, / el ángel del sueño conduce a las almas hasta el umbral / a la manera de un pastor que vela por su rebaño. / En el más allá del espacio, / en el seno de la pradera espiritual, / ¡qué extrañas ciudades, que extraños jardines les hace percibir! / El alma contempla mil formas y rostros maravillosos / cuando el sueño borra en ella la huella de este mundo. / Se diría que el alma siempre ha habitado en este país. / Ya no se acuerda de este mundo / y no siente tristeza por ello. / De todas las cosas materiales / por las que temblaba, / se ha desprendido de tal modo que / ninguna preocupación le afecta ya.²⁷⁴

²⁷⁰ Cf. id., I, 2063.

²⁷¹ Id., V, p. 167. Cf. CHITTICK, *La doctrina sufí de Rumî*, op. cit., p. 31. Sin embargo en su *Dîwân* afirmará que los dos mundos son uno.

²⁷² Citado por VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 67-68.

²⁷³ *Discourses of Rûmî*, selección y edición de Arberry de *Fîhi mâ fîhi* (obra en prosa de Rumî traducida al castellano como *El libro interior*, Paidós, Barcelona, 1996), p. 55.

²⁷⁴ VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 81-82.

A la edad de siete años, durante la oración de la mañana, Rumî tuvo un desmayo y al recobrar el sentido escuchó una voz que le decía: «¡Oh, Djalâl-od-Dîn! Por los derechos de nuestro esplendor, te ordeno que de ahora en adelante no hagas más esfuerzos, pues hemos hecho de ti un lugar de contemplación.»²⁷⁵.

«Toda visión, para Rumî, se encarna en el rostro de Shams, en cuanto reflejo de lo que Rumî llama magníficamente «el Rostro sin rostro». Entonces se consuma la unión con el Espíritu»

«En el firmamento apareció una luna, en el cielo, / descendió del cielo y lanzó sobre mí su mirada. / Como un halcón que apresa a un pájaro, durante la cacería, / me arrebató y me llevó a lo alto de los cielos. / Cuando me miré, ya no me vi a mí mismo, / pues en esa luna mi cuerpo, por la gracia, se había vuelto semejante al alma. / Cuando viajé dentro de mi alma, no vi más que la luna, / hasta que me fue revelado el misterio de la Teofanía eterna. / Las nueve esferas celestes estaban todas ellas sumergidas en esta luna. / El esquife de mi ser estaba escondido en el seno de este mar. / El mar se rompió en olas; la Inteligencia volvió y lanzó su llamada: así sucedió. / El mar se cubrió de espuma, y de cada copo de espuma / algo revestía una forma, algo se encarnaba. / Cada copo de espuma corporal que recibió un signo de este mar / se deshizo en seguida y siguió el curso de sus olas. / Sin el auxilio salvífico de mi señor Shams-ul-Haqq de Tabrîz, / nadie puede contemplar la luna, ni convertirse en el mar.»²⁷⁶.

Bien sabe Rumî que la Luz de Dios «está unida a toda cosa y al mismo tiempo es distinta de todas»²⁷⁷. Su enseñanza incluye la relación de amante y Amado dentro de la Unidad. Por eso, la esperanza de una vida más plena:

Ahora yo te digo todavía que tampoco te dejaré aquí. Te llevaré más allá de este cielo y esta tierra, a una tierra y un cielo que no se pueden imaginar ni representar: su naturaleza es dilatar el alma en el gozo. Y en el seno de este firmamento, lo que es joven no envejece, lo que es nuevo no se vuelve antiguo; nada se corrompe ni se echa a perder, nada muere, ninguna persona despierta se duerme, porque el sueño está hecho para el reposo y para expulsar el dolor; y en ese lugar no hay sufrimiento ni pena.²⁷⁸

Y muy bellamente describe esa relación:

²⁷⁵ VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 9.

²⁷⁶ VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 110-111.

²⁷⁷ Cf. VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 109.

²⁷⁸ VITRAY- MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 51-52.

Gozando del momento, tú y yo en el balcón. / Dos cuerpos, dos caras, un alma, tú y yo. / La hermosura del jardín brota del Agua de la Vida, / y la canción de los pájaros se levanta cuando entramos, tú y yo. / Las estrellas del cosmos se reúnen para mirarnos. / Les mostraremos nuestra propia luz, tú y yo. / En éxtasis, tú y yo se vuelven uno, libre de «tú» y «yo», / felices y libres de especulaciones, tú y yo. / Los loros del cielo, sus picos chorrean azúcar / cuando reímos así, tú y yo. / Qué encanto! Aquí estamos en este lugar pequeño, / y también en Iraq y en Khorasan, tú y yo. / En una forma, estamos sobre esta tierra de polvo, y en otra, / eternos en el paraíso, tú y yo.²⁷⁹

En el mausoleo de Rumî, encima de la puerta de entrada, pueden leerse estos versos que se atribuyen al maestro: «Seas quien seas, ven. Aun cuando seas ateo, aquí está la morada de la esperanza». Corazón abierto y universal, como en Ibn Arabi.

Ángel Silesio, al final de su libro *El peregrino querubínico*, nos anima a ser esenciales, pues al final sólo la esencia perdura. Comentando el versículo del Corán: «Todo perece, salvo su Faz» (28: 88), afirma Rumî:

Todas las cosas perecen y se aniquilan y desaparecen, salvo Mi Rostro. Nos os apartéis de esta Faz, cada rostro que se vuelve hacia otro lado y ve otra cosa que Yo, consideradlo como una nuca. Mi Faz no tiene reverso. Soy todo entero Faz. Soy todo entero Luz. Soy todo entero Mirada, soy todo entero Antorcha, soy todo entero Conocimiento. Todo lo que existe desaparecerá, salvo Yo.²⁸⁰

El místico vive en el secreto del Rostro de Dios. Es una frase que Thomas Merton aplicaba al monje, al que busca la única cosa necesaria. Cuando la encuentra la aprecia incomparable y brota la alabanza:

¿Cómo podría el pez no saltar inmediatamente de la tierra seca al agua cuando el ruido de las olas llega a su oído desde el océano de frescas ondas? ¿Cómo podría el halcón no volar, olvidando la caza, hacia el puño del rey, cuando oye el tamboril, golpeado por el palillo, que le da la señal del regreso? ¿Cómo podría el sufí no ponerse a danzar, a girar sobre sí mismo como el átomo al son de la eternidad, para que se le libere de este mundo perecedero? Vuela, vuela, pájaro, hacia tu morada natal, pues has escapado de la jaula y tus alas están desplegadas. Aléjate del agua salobre, vuela deprisa hacia la fuente de la vida.²⁸¹

Referencias bibliográficas

CHITTICK, William (2008), *La doctrina sufí de Rumî*, Palma de Mallorca: Olañeta.
MARTÍN NAVARRO, Alejandro (2010), *La nostalgia del pensar. Novalis y los orígenes del Romanticismo alemán*, Sevilla y Madrid: Thémata / Plaza y Valdés.

²⁷⁹ Tomo esta traducción de mi admirada amiga Anne Twitty. Otra, ligeramente diferente, en VITRAY-MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 29-30.

²⁸⁰ VITRAY-MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., pp. 106-107.

²⁸¹ VITRAY-MEYEROVITCH, *El Canto del Sol*, op. cit., p. 74.

NICHOLSON, Reynold (1898), *Selected Poems from the Dîvâni Shamsi Tabriz*, Cambridge: Cambridge University Press.

NOVALIS (t. I 1960, t. II 1965, t. III 1968, t. IV 1975), *Schriften: die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer Verlag.

PAU, Antonio, (2010), *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Madrid: Trotta.

RUMI, Djalâl-ud-Dîn, (1996), *El libro interior*, Barcelona: Paidós.

VITRAY- MEYEROVITCH, Eva (2008), *El Canto del Sol*, Palma de Mallorca: Olañeta.

Hugo Monteiro*

Sempre, Novamente, Outra Vez...A Saudade! Variações (Est)éticas em Torno de *O Bailado*

Resumo: Este texto incide na relação entre Saudade e distância. Com particular atenção a *O Bailado*, de Teixeira de Pascoaes, aborda-se a Saudade como experiência estética e literária do tempo, da ausência e da distância. A «viagem da Saudade» aqui apresentada é, por isso, uma experimentação de possíveis variações de leitura e de possibilidades fenomenológicas e trans-fenomenológicas da Saudade enquanto experiência de criação e de pensamento.

Palavras-Chave: Pascoaes; Tempo; Distância; Saudade.

Saudade... Again, once more, another time! (Esth)etical variations around *O Bailado*.

Abstract: This text focuses upon the relation between Saudade and distance. With special attention to *O Bailado*, by Teixeira de Pascoaes, it addresses Saudade as an aesthetical and literary experience of time, absence and distance. The «voyage of Saudade», as it stands here, regards an experimentation around possible reading variances or phenomenological and trans-phenomenological approaches to Saudade as experience of creation and thought.

Keywords: Pascoaes; Time; Distance; Saudade.

* Doutor em Filosofia, professor na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto e investigador no Gabinete de Filosofia Moderna e Contemporânea da Universidade do Porto. hugomonteiro@ese.ipp.pt
Escola Superior de Educação do IP Porto. Rua Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto (Portugal). Telefone: +351 225 073 460

«Um sorriso foge, voa, percorre o espaço; e, com as asas pulverizadas de luz eterna, pouso-nos na face,
outra vez»²⁸²
«Recorda que chorou quando descobriu a distância»²⁸³

Abertura

Como que numa luta teimosa contra o peso, contra o pesar, contra o próprio pensamento como peso certo e justo, o bailado irrompe na placidez da paisagem. Todo ele desafio face à justa medida da razão, ao peso gravítico – como um instante de luz suspensivo de todas as formas do mundo –, o bailado reclama uma escrita do corpo no espaço desértico. Dança-se, numa fluidez que quase corrige – ou que sempre protesta – os solavancos do mundo, esclarecendo corporalmente o jogo do movimento e da passagem.

Cinzelando uma epígrafe de onde se parte, a que se regressa, com que se dança, imagine-se então o esboço de uma frase, uma declaração algo agreste perante um tema, um objecto de estudo, um móbil de leitura ou pura e simplesmente um sentimento:

«- *Sempre a saudade! Novamente a saudade! Outra vez a saudade!*»

Poderia ser um triplo lamento de um não-saudosista, como este que aqui escreve ao atentar no sortilégio da palavra e na repercussão do «ismo» em «saudosismo». Ou então um queixume amargurado de alguém que, tomado por luto ou por infortúnio de ausência, lamenta o rumo da sua sorte e destino. Mas poderia também ser uma legenda, uma vinheta, uma proposição ou um triplo enunciado apontando espinoseamente para demonstração e corolário. *Sempre a saudade!* Novamente a saudade! *Outra vez a saudade!* Admitamos as exclamações de todas as maneiras: signos de desolação ou juízos de sisudo e cartesiano bom senso. *Mas sempre a Saudade, sempre!*

I - Sempre a Saudade!

Na mais do que famosa polémica entre Pascoaes e António Sérgio, nas páginas da revista *A Águia*, a disputa toca uma das mais citadas aproximações ao conceito de Saudade. Supostamente - e a

²⁸² PASCOAES, Teixeira de, *O Bailado*, Assírio & Alvim, Lisboa 1987, p. 49.

²⁸³ GALEANO, Eduardo, *As palavras andantes*, Antígona, Lisboa 2018, p. 97.

dúvida que reside neste início de frase quase explícita o imbróglio - estaríamos perante uma definição. É que, talvez tomado pela vã tentativa de clarificar a expressão, Pascoaes não se desembaraça de uma fórmula que, na verdade, precede em um ano (1912) o contencioso mantido com Sérgio, desde 1913. Síntese lusa do «sensual» e do «espiritual», mas também alma do novo ímpeto da «Renascença», seria a Saudade «*a velha Lembrança gerando o novo Desejo*»²⁸⁴.

Esta formulação é rampa de lançamento perfeita para uma armadilha retórica por parte de António Sérgio, que age como se estivesse perante uma definição acabada, resolvida e dada como concluída pelo seu autor. Sérgio age – *e pressupõe que Pascoaes age* – como se a Saudade pudesse definir-se *de uma vez por todas*. A combinatória entre a «velha Lembrança» e o «novo Desejo» seria *sempre Saudade; sempre a Saudade* reclamaria esta mecânica, esta seria a sua mais lógica definição, pronta a dar de beber à sede racionalista de Sérgio. Estratégica ou não, esta abordagem indicia o espaço irreduzível entre a delimitação de um território conceptual, idealmente fixado para sempre, e o que sempre se pressagia sob a questão da Saudade; porque sempre a Saudade traduz uma particular – vivencial, artística ou literária – experiência do tempo, emanando para a própria ordem do tempo.

Porém, lembremos:

Não se granjeiam energias no passado; é esse um erro de cronologia e uma reversão da ordem lógica: *as energias vêm primeiro do presente*; e quando sentimos energias novas criamos um Deus ou herói propício à nossa imagem e semelhança; criamos um mito projectado no passado ou na eternidade, onde as energias actuais se transpõem heroicizadas...²⁸⁵

São palavras de António Sérgio. Palavras justas e, ressaltando a consideração para com o autor com quem polemiza, bem ajustadas às energias deste nosso presente, nas suas infestações populistas e outros tantos processos de *heroicização* passadista. Mas admitamos, ao mesmo tempo, que pontuam um confinamento da ideia de experiência rigorosamente irreduzível à visitação da Saudade como movimento, como torção do tempo, como rebelião metafísica contra a planura das coisas. Sempre a Saudade transgride uma métrica, um critério, o fiel de uma balança desavinda ao seu cabimento poético ou existencial, a ser preservado *sempre*.

²⁸⁴ PASCOAES, Teixeira, «O Saudosismo e a «Renascença»», in: T. PASCOAES, *A saudade e o saudosismo*, Assírio & Alvim, Lisboa 1988, pp. 59-61, cf. p.60. É Pascoaes quem coloca a frase em itálico, com letras capitais em «Lembrança» e em «Desejo».

²⁸⁵ SÉRGIO, António, «Regeneração e Tradição, Moral e Economia», in: T. PASCOAES, *A saudade e o saudosismo*, op. cit., pp. 111-120, cf. p. 116.

Desde logo a medida do tempo, o tempo como medida e mais do que isso. «Todos somos uma hora da nossa vida», escreve Pascoaes. E exemplifica, numa repetição que sublinhamos:

Há criaturas felizes que passam a ser para sempre a hora do seu noivado. Há outras que ficam a ser para sempre a hora da sua maior desgraça; e há os heróis que ficam a ser, em mármore ou bronze, a hora da sua morte...²⁸⁶

Sempre para sempre... Repetição reclamada ou desejo - *novo, de velha lembrança* -, sendo esse desejo o motor móvel de um tempo habitado, intenso, possivelmente tumultuoso no conflito entre a hora - essa que é - e a eternidade, a invisível medida da luta com o tempo: «O tempo estagnado em abismáticas funduras»²⁸⁷.

Mas não apenas o tempo, também a espacialização do tempo na *descoberta* da distância. Porque a Saudade quebra o dualismo presença-ausência. Irrompe nesta polarização precisamente quando traz à experiência o registo da ausência, questionando a «função da consciência saudosa e da Saudade em si mesma»²⁸⁸, podendo fazê-lo de múltiplas formas. Podendo até – *sempre a Saudade!* – colocá-la como excedência, razão de distância e, como tal, relação que como distância se formula, evidenciando a sua necessária irredutibilidade a unidade de medida e de razão.

Sempre a Saudade! Não está adquirida a medida deste *sempre*. O instante, o momento presente, é o tempo que se nos impõe à passagem; é o próprio tocar do movimento do tempo. Depende de uma interpelação para além da qual apenas há o turbilhão indefinido das horas, o mar da Eternidade, «oceano pacífico e profundo, de águas negras, onde as horas nadam e cintilam». A persistência do instante é a força da sua imposição, da sua queda na experiência, do movimento do tempo para nós, do tempo do novo, *novamente*. De «Sempre a Saudade!», passa-se à sua exclamação consecutiva:

«- *Novamente a Saudade!*»

II – **Novamente a Saudade!**

A Saudade, *de novo!* Viajemos.

²⁸⁶ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 52.

²⁸⁷ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p.53.

²⁸⁸ NORONHA, Maria Teresa, *A Saudade. Contribuições fenomenológicas, lógicas e ontológicas*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 2007, p. 263.

Numa das suas recorrentes imprecções à natureza, Baudelaire perspectiva o confronto entre o artista e os elementos naturais. Deste confronto, fatalmente, o artista acaba derrotado. Sempre a natureza leva a melhor. A estética - que não apenas o «estudo da beleza», tal como surge no texto do *Spleen de Paris* - é um duelo condenado ao fracasso em que o artista «grita de pavor antes de ser vencido»²⁸⁹. Baudelaire retrata-nos um cenário psicológico de intensidade crescente, de uma natureza que pensa a partir da sua própria existência de forma musical e pitoresca – sem argúcias, sem silogismos, sem deduções – numa mediação poética com consequências. O sentencioso culminar é precedido, de forma novamente contundente, pela impressiva descrição de um final de dia de Outono, da imensidade do céu e do mar, perante os quais se torna evidente que «não há ponta mais acerada que a do infinito»²⁹⁰.

Para Baudelaire esta paz contemplativa resulta em exasperação, na fragilidade vulnerável à esmagadora indiferença dos elementos. Revolta, revolta estética ou, como dirá Walter Benjamin ao visitar esta passagem, a «experiência do choque» no coração do trabalho artístico²⁹¹, o «choque como princípio poético em Baudelaire»²⁹².

Trata-se de um princípio conflitual de criação - princípio aberto, no caso de Baudelaire -, mas que diz respeito à forma ilógica («sem argúcias, sem silogismos, sem deduções»²⁹³, repitamos com o autor de *Flores do Mal*), longe da balança e dos ponteiros do compasso, como dirá Pascoaes em *O Homem Universal*²⁹⁴. Entre os dois irreduzíveis autores, comum, *malgré tout*, ao parisiense moderno e ao druida do Marão, o tráfego de pensamento entre o Eu e as coisas, o modo conflituante desta relação, o alogismo em que se manifesta: como musical e pitoresco em Baudelaire, como *estado musical* que, como diz Pascoaes na primeira pessoa, «me faz vibrar ao contacto das cousas»²⁹⁵.

E estamos *novamente* na Saudade. A Saudade *de novo*.

A relação humana com as coisas, com o aparentemente inerte, dá-se em Pascoaes a partir do conceito de *excedência*, que adquire na meditação da sua escrita uma acepção *cósmica*,

²⁸⁹ BAUDELAIRE, C., «O Confeiteiro do Artista», in: Charles BAUDELAIRE, *O spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*, Relógio d'Água, Lisboa 1991, p.14

²⁹⁰ BAUDELAIRE, *O spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*, op. cit., p. 13.

²⁹¹ BENJAMIN, W., «Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire», in: Walter BENJAMIN, *A modernidade*, (Obras escolhidas de Walter Benjamin), Assírio & Alvim, Lisboa 2006, pp. 103-148, cf. p. 113.

²⁹² BENJAMIN, «Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire», op. cit., p. 167.

²⁹³ BAUDELAIRE, *O spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*, op. cit., p. 13.

²⁹⁴ PASCOAES, Teixeira de, *O homem universal e outros escritos*, Assírio & Alvim, Lisboa 1993.

²⁹⁵ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 14.

antropológica e estética. A excedência preside à mutabilidade num sentido orgânico e cósmico, repercute-se na sociedade e no tempo histórico, adquire um sentido vivencial na bailada formulação da existência humana como ambígua hesitação entre limite e *ilimite*. A arte resulta desta contradição e deste excesso, depende dessa excedência e nela se cria e alimenta, «resultando de um movimento duplo de aproximação e afastamento da realidade»²⁹⁶. Um bailado, pois, no contacto com as coisas e com a natureza e na tensão que é o desejo da sua excedência.

A tarde outonal de Pascoaes, ao contrário da de Baudelaire, surge em *O Bailado* como uma cena iniciática. Uma tarde de novo nascimento em que o renascer se dá como um cântico de Saudade, um instante, um momento no tempo que revisita, como música ouvida, os tempos do poeta como «reflexão desse crepúsculo», o ressoar do «íntimo canto que [nas coisas] jaz adormecido»²⁹⁷.

Esse momento iniciático que circunda o instante da Saudade é o momento inaugural de muitas origens, onde sempre a Saudade recria, recomeça, esgrime as evidências em direcção a um bailado de sombras, de desfiguração, de formas provisórias em perpétuo movimento. Daí que surpreendamos, particularmente em *O Bailado*, a insistência num discurso de origem, uma *arké* ensaiada e imediatamente suprimida, mas cristalizada na extremidade contundente do esqueleto, da caveira, da saliência óssea esculpida de fragas e de penedias. O duelo exerce-se no bailado entre a realidade e o sonho... mútuo acordo, diz Pascoaes: «o *sonho quase realidade* e a *realidade quase sonho*»²⁹⁸.

Em Baudelaire, o grito de pavor cumpre o destino conflitual do artista; em Pascoaes, em *O Bailado*, «toda a obra de arte é um protesto contra a Morte»²⁹⁹ – efectivo, porque sobrevivente.

Vem na *vez*, na *outra e nova vez da Saudade*.

III - Outra vez a Saudade!

Retomemos então a nossa epígrafe: o sorriso que foge, a luz da eternidade, a vez de uma *outra vez*. De cada vez, a Saudade sobressalta a experiência de forma movente e fugidia; a vez de uma outra vez. Agindo poeticamente sobre o tempo, a Saudade reflecte uma experiência de movimento e de passagem, uma desestabilização do tempo sucessivo que, em *O Bailado*, desfila por sobre a ponte

²⁹⁶ TEIXEIRA, Dulcínea, *Poesia e Filosofia no pensamento de Teixeira de Pascoaes*, Dissertação de Mestrado, Braga 1998: Instituto de Letras e Ciências Humanas, p.81,

²⁹⁷ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., pp. 13-14.

²⁹⁸ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 35.

²⁹⁹ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 27.

de S. Gonçalo à passagem das horas vivas, «feitas de todos os séculos que morreram»³⁰⁰. E, outra vez, trata-se de uma interpelação, de uma visitaçao, de um golpe contundente que rasga o lençol da eternidade num único instante – ainda que esse instante pulverizado de eternidade se contorne e se faça acompanhar de tudo o que o excede.

Interrompe-se a quietude do cenário com um movimento. Ele impõe-se de forma soberana à percepção imediata, entregando vida aos objectos e dinamismo às coisas. Trata-se de uma dança, de um bailado. Começa no mistério das intuições e impõe-se como uma quase-intuição de tudo. Todo o cenário, na verdade todo um palco existencial, como que desperta numa epifania que se ultrapassa e se emancipa do reinado das evidências. Precisemos: a evidência solitária de tudo surge do seu próprio mistério, desperta pela irrupção da dança. Surge então a dança como temor, tremor, desassossego.

No tom da nossa epígrafe, potencialmente seguida por todo o cortejo de sombras inquietadas em Pascoaes, o sorriso voa, pausa, entenece numa dança de ausências – e toda a dança é uma possível oração do corpo para o seu regresso. A sua chegada irradia do silêncio das coisas, como é da quietude do palco que arranca o bailado. Aqui reside um dos possíveis encontros entre uma ética, enquanto *experiência de habitação*, e uma estética, enquanto *forma sensível de interpelação*, porque são precisos olhos e ouvidos capazes de *ver a invisibilidade* e *escutar o silêncio*. Pascoaes di-lo com todas as letras: «A questão é ter ouvidos onde o silêncio se faz voz e ter uns olhos onde o invisível se veste de aparências»³⁰¹.

Qual o estatuto da invisibilidade face ao pensamento? E face ao poema? Como pensamento e poema se confrontam com as coisas que traduzem, que transportam, em que repousam? Viajemos, uma vez mais.

Dedicando-se a pensar uma contemporaneidade que entendia como desenraizada, sem solo, volátil e insegura, Heidegger avança – num texto onde também a música está em causa – para a distinção entre «pensamento como cálculo» e «pensamento como meditação»³⁰². Trata-se de um texto curto mas importante, em que não apenas se alerta para as consequências da escalada da tecnocracia na «idade atómica» como se marca a necessidade em assumir uma alternativa meditativa, atenta à

³⁰⁰ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 119.

³⁰¹ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 43.

³⁰² HEIDEGGER, Martin, «Sérénité», in: M. HEIDEGGER, *Questions (III et IV)*, Gallimard, Paris 1996, pp. 131-148, cf. p.137.

profundidade do que nos é próximo³⁰³. Heidegger, reclamando um outro enraizamento no mundo, apelando na sua ontologia hermenêutica para a abertura ao segredo das coisas, perspectiva uma espécie de horizontalidade na relação com o mundo, uma *vizinhança com o mundo no mundo*, que classificará, no sentido de toda uma tradição filosófica, como «serenidade», «igualdade da alma», *Gelassenheit*³⁰⁴.

Trata-se de uma certa devolução da temporalidade a si mesma, um ritmo devolvido a cada ritmo do universo, «uma espécie de serena impassibilidade», uma «aguda insensibilidade (...) capaz de vibrar a tudo precisamente por causa deste fundo de indiferença que expõe qualquer diferença»³⁰⁵. A tradição da *Gelassenheit*, entre Mestre Eckhart e Heidegger, é assim lida e desconstruída por Jacques Derrida, que nota também o modo como esse «recuo sem abandono» que acalenta e sustenta resta, em benefício da filosofia e em prejuízo da escrita como experiência, no domínio da horizontalidade e da possibilidade, aí onde a impossibilidade do amor, da literatura, do eventual desarranjo da Saudade face ao tempo deixa de ser possível³⁰⁶. Voltando ao nosso *Bailado* e a essa espécie de competência visual e auditiva que Pascoaes reclama, um novo duelo entre a aparente imobilidade do tempo³⁰⁷ e o sobressalto do luar que nos visita quase se nos impõe à leitura. Porque esse protesto insistente de Pascoaes contra o peso gravítico da lógica, esse tom por vezes inflamado contra os detractores oficiais do absurdo, corresponde à reivindicação do movimento da Saudade para o coração do pensamento, perturbando o plano ideal de correspondência entre o pensamento e a quietude das coisas.

Torna-se legível a partir daqui também a distinção entre «aparência» e «aparição», em que a superficialidade da primeira se ultrapassa no surgimento da segunda, cuja intimidade se deixa transportar na força da palavra³⁰⁸, na vez da Saudade do tempo.

A vez da Saudade é o tempo pleno interrompido, o instante sem *gelassenheit*, sem serenidade, na busca de uma outra meditação de que a escrita é voz e movimento. Novamente, a Saudade é a vez da Saudade, a soberania do instante da Saudade, outra vez a Saudade – o sorriso de luz pousando-nos na face e repensando por inteiro o tempo do nosso tempo. A Saudade é uma aprendizagem dos fantasmas moventes pelos corredores da razão anoitecida.

³⁰³ HEIDEGGER, *Questions (III et IV)*, op. cit., p.144.

³⁰⁴ HEIDEGGER, *Questions (III et IV)*, op. cit., p.145.

³⁰⁵ DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Galilée, Paris 1993, pp. 90-91.

³⁰⁶ DERRIDA, *Sauf le nom*, op. cit., p. 91.

³⁰⁷ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 48

³⁰⁸ CARVALHO, Joaquim de, *Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes*, Edições do Tâmega, Amarante, 1991.

Outra vez a Saudade! A constatação da repetição nesta «outra vez» reclama-se como vez de uma única vez, de uma primeira vez de cada vez inaugural: do sorriso que nos poussa na face uma e outra vez. Nada se mimetiza, nada se repete fielmente, cada sorriso extingue-se e reacende-se na vez de uma única vez. Sempre, novamente e outra vez.

Final

«- *Sempre a saudade, novamente a saudade, outra vez a saudade!*»

A tripla afirmação poderia ser procedida ou sucedida pela obsessiva epígrafe de *O Bailado*, revolteando insistentemente pelas margens desta fala: «Um sorriso foge, voa, percorre o espaço; e, com as asas pulverizadas de luz eterna, poussa-nos na face, outra vez.»³⁰⁹.

Enxameando o discurso, numa rasura corajosa ao reinado absoluto da explicação e do conceito, Pascoaes esclarece a dimensão existencial do seu bailado

A vida é variedade, loucura, um incêndio multicolor, iluminando as concavidades do Infinito, onde os Deuses, que eram de sombra, se vestem de claridades vivas e carnisais.

A vida é um incêndio. As suas labaredas são almas num frenético bailado. Dançam – e os seus movimentos resplandecem; batem as palmas que se abrasam, e as suas canções refulgem como estrelas.³¹⁰

De uma labareda nada se capta, a não ser a substância imaterial que dela emana. Ela é por isso movimento e passagem, forma incaptável sem perfil definitivo, repetição contingente e desejada. O bailado é movimento e Saudade precisamente aí, onde a sua capacidade transfiguradora desafia a imobilidade figurada das coisas e dos seres. O bailado é fuga, voo, pouso e regresso. Por isso mesmo corresponde-se intimamente com a musicalidade que o envolve, «afinação musical da melancolia, da sombra e do luar»³¹¹ escutada por Pascoaes na voz nocturna dos mochos; ou *estado musical*³¹² que confessa ter adquirido no instante do seu segundo nascimento, instante inaugural da Saudade. E é o tom incaptável das vozes nocturnas ou dos corpos solares que nutre *sempre, novamente e outra vez a Saudade*.

³⁰⁹ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 49.

³¹⁰ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 11.

³¹¹ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 19.

³¹² PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 14.

A Saudade, «ausência que vivemos de nós próprios»³¹³, é o nome de uma viagem de silêncios, de uma escuta de silêncios, uma estranha dança volátil de que só a música é materialização possível. A experiência da ausência, a ausência experimentável repete-se, de cada vez nova como o ressoar de uma nota arrancada à partitura. A singularidade filosófico-literária da Saudade reside aí: no reordenamento do tempo e do espaço a partir de uma ausência ressoante e desejada, arrancada à noite do mundo, rebelde à categorização lógica e à delimitação conceptual; *espectro, bailado ou labareda*, diria Pascoaes; *Sempre, novamente e outra vez*, diríamos nós.

Pousa-se o olhar teimoso numa epígrafe:

«Um sorriso foge, voa, percorre o espaço; e, com as asas pulverizadas de luz eterna, pousa-nos na face, outra vez.»

Viagens da saudade... Poderemos transportar um sorriso? A vida inteira ou mesmo para além dela? Poderemos sustentar num sorriso, na sua fragilidade, no seu movimento e teimosa musicalidade o peso de um dia? O peso de todo um mundo? O peso e todo um outro pensamento de um outro mundo?

Calaremos a resposta. Mas, ante a seriedade do mundo, façamos jus a essa primeira forma de oração: *dancemos ainda*.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles (1991), «O Confeiteiro do Artista». In: BAUDELAIRE, Charles, *O Spleen de Paris. Pequenos Poemas em Prosa*, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 13-14.
- BENJAMIN, Walter (2006), «Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire». In: BENJAMIN, Walter, *A Modernidade* (Obras escolhidas de Walter Benjamin), Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 103-148.
- CARVALHO, Joaquim de (1991), *Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes*, Amarante: Edições do Tâmega.
- DERRIDA, Jacques (1993), *Sauf le Nom*. Paris: Galilée.
- GALEANO, Eduardo (2018), *As Palavras Andantes*, Lisboa: Antígona.
- HEIDEGGER, Martin (1996), «Sérénité». In: HEIDEGGER, Martin, *Questions (III et IV)*, Paris: Gallimard. pp. 131-148.
- NORONHA, Maria Teresa (2007), *A Saudade. Contribuições Fenomenológicas, Lógicas e Ontológicas*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PASCOAES, Teixeira de (1987), *O Bailado*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1988), «O Saudosismo e a «Renascença»». In: PASCOAES, Teixeira de, *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 59-61.
- PASCOAES, Teixeira de (1993), *O Homem Universal e outros escritos*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- SÉRGIO, António (1988), «Regeneração e Tradição, Moral e Economia». In: PASCOAES, Teixeira de, *A Saudade e o Saudosismo*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 111-120.
- TEIXEIRA, Dulcínea (1998), *Poesia e Filosofia no pensamento de Teixeira de Pascoaes*. Dissertação de Mestrado. Braga: Instituto de Letras e Ciências Humanas.

³¹³ PASCOAES, *O Bailado*, op. cit., p. 44.

Itinerários da Saudade: uma aproximação com Samuel Beckett

Resumo: A partir da saudade como sentimento radical do homem³¹⁴, sentimento unificador, porque mediação dinâmica de pólos extremos (a esperança e a angústia)³¹⁵, procuro reflectir sobre expressões da saudade naquilo que também é humanamente distintivo: a criação artística, esta «Vida espiritualizada ou o tempo intemporalizado»³¹⁶ que alimenta o impulso humano de aproximação ao infinito.

No âmbito da minha apresentação sirvo-me do teatro, uma das expressões artísticas onde se sabe do sentimento na relação íntima da palavra com o silêncio, com os espaços e os tempos da sua pronúncia e da sua ausência. E particularmente da peça de Samuel Beckett «À Espera de Godot», de 1952. Desta me aproximo sob a luz dum possível entendimento da saudade fora de portas lusas e galegas: é lá, aonde formos, que procuraremos encontrar a presença, a partilha e a comunicação de vivências outras da saudade.

Palavras-chave: filosofia da saudade, Beckett, alteridade, discurso da ausência, discurso da espera.

Itineraries of Saudade: an approach whit Samuel Beckett

Abstract: Starting from *saudade* as a radical human feeling³¹⁷, a unifying feeling which dynamically mediates two extreme poles (hope and anguish)³¹⁸, I seek to reflect on the expressions of *saudade* in that which is also distinctively human: artistic creation, the «spiritualised life or untemporalised time»³¹⁹ which feeds the human impulse of approaching infinity.

In this lecture, I seek to address theatre, one of the artistic expressions where we can reflect about feelings using the intimate relationship between word and silence and the spaces and times where it is either uttered or absent. Specifically, I will draw my attention to Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (1952). Bearing in mind the possibility of understanding *saudade* beyond Portuguese and Galician boundaries, we will start a journey and, wherever it may lead us, we will strive to find the presence, sharing and communication of different experiences of *saudade*.

Keywords: philosophy of *saudade*, Beckett, otherness, discourse of absence, discourse of waiting.

* Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Mestranda do Mestrado de Filosofia Contemporânea. (e-mail: irandina.afonso@sapo.pt).

³¹⁴ PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op. cit., pp 47-55.

³¹⁵ QUEIRUGA, *Nova Aproximacion a Unha Filosofia da Saudade*, op. cit.

³¹⁶ PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op. cit., p. 70.

³¹⁷ PIÑEIRO, Ramón, *Filosofia da Saudade*, Galáxia, Vigo 1984, pp. 47-55

³¹⁸ QUEIRUGA, Andrés T., *Nova Aproximacion a Unha Filosofia da Saudade*, Vigo 1980.

³¹⁹ PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op. cit., p. 70.

(...) enfim enfim abandonados inacabados o crânio na Normandia apesar do ténis o crânio enfim as pedras Conard (luta, gritos finais) ténis... as pedras... tão calmas...Conard...inacabados.

Lucky em *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett.

Esta será uma incursão assumidamente labiríntica que quer fazer jus à ipseidade da saudade porquanto esta é o «conhecimento interior que cada pessoa tem de si mesma em relação com o que é outro»³²⁰. Em domínio assim singular, porque subjectivo, mas partilhável, ensaio no cenário e argumento de Beckett diversos significados da palavra saudade e legados da filosofia da saudade. Neste labirinto, o fio de Ariadne será a semelhança entre esses conceitos do âmbito da saudade e a espera, o silêncio, a procura de sentido e a ausência que os personagens principais, e representantes da humanidade, experienciam pela mão do dramaturgo irlandês.

Ao meu olhar, a saudade perpassa os espaços de «*À Espera de Godot*» em mais do que uma forma. Como sentimento metafísico porque a queda humana, Deus, o Mal são temas de conversas entre os personagens. Como sentimento saudoso social/relacional, se assim posso denominar (na dialéctica senhor-escravo, na temática da liberdade, na frágil distinção entre sonho e realidade a que Vladimir alude ao longo da peça). Como sentimento saudoso ontológico. E finalmente como sentimento da razão cindida. A arquitectura do meu texto não foi, porém, desenhada para fazer corresponder textualmente e por ordem cada uma destas possibilidades à leitura do enredo. Apenas as tenho presentes e senti que devia pô-las em breve relevo para depois, subentendidas, todas poderem ser movidas mais ou menos fluidamente, interpenetrando-se e dialogando, para tornar esta reflexão uma espécie de mimese do fluir multidisciplinar da saudade, que é naturalmente avesso a fronteiras e apartado de nacionalidades.

Um cenário para a Saudade: à meia-luz, uma pedra, uma árvore

³²⁰ GOMES, Pinharanda, *Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Dom Quixote, Lisboa 1987, p. 210.

Uma estrada no campo, uma árvore negra despida que subitamente reverdece no segundo acto e uma pedra sobre um monte de terra são os elementos cénicos que acentuam o corpo do vazio. Um vazio que mais não é do que o prolongamento do interior dos protagonistas. Ajudam a dramatizar as movimentações caóticas e a marginalidade de Vladimir e Estragon. E entenda-se também esta errância, a um tempo, metafísica (pela perda de confiança num Deus e pela perda da participação no transcendente), individual (porque os fragmentos de memórias pessoais dos personagens remetem para um «eu» que já foi mais luminoso) e histórica (pois não nos é indiferente essa magreza da paisagem como uma terra interior e exterior devastada).

Sob a luz diluída do trânsito entre noite e dia aportada ao palco, por entre vestígios de sonho e de passados, pode sentir-se o movimento numa espiral: a cada volta (ou transição) revela-se uma dialéctica entre componentes de pessimismo e expectativa, de esperança e angústia, de esquecimento e lembrança e de vida e de morte. Aproximamo-nos assim, de limbo em limbo, a algo sucessivamente maior em profundidade e em extensão. Maior do que as circunstâncias físicas e verbais do aqui e do agora, algo que não conhecemos, mas que todavia não logramos tocar. Talvez esse algo seja «Godot». E o quê ou quem poderá ser «Godot»?

Godot: o desconhecido ou o irreconhecível?

Atentemos na palavra «Godot» que, por si só, nada identifica. Podemos interpretá-la de vários modos, tantos quantos os espectadores (para alguns intérpretes, «Godot» é Deus), mas é inegável que a sua significância não se esgota no desenvolvimento dos diálogos. Eu considero-a a palavra que neste contexto denota extensivamente o outro, filosoficamente considerado a alteridade e propriamente a sua irredutibilidade (penso que não ofenderia Beckett com esta interpretação). Tão irredutível e relacional quanto o infinito, outra ideia de alteridade que aqui nos corresponde igualmente. A alteridade sugere-nos esse movimento da intencionalidade atreita à saudade, ao sentimento, que não é objectiva e não totalizante, portanto, mas que não deixa de apresentar a realidade e de implicar o sujeito em todas as suas dimensões, seja depois em harmonia ou desarmonia com o mundo³²¹.

³²¹ QUINTANAR, Miguel, *Colóquio Luso-Galaico Sobre a Saudade*, 2018, no prelo.

São os próprios personagens quem revelam o seu desconhecimento acerca de «Godot», nunca o viram e não sabem o que esperar dele, nem certeza têm de que seja esse o seu nome³²².

Ora, frente ao desconhecido é inevitável perguntarmos pelo seu sentido. O papel da memória seria aqui relevante, mas a memória recente que o primeiro acto poderia representar em relação ao segundo revela-se ineficaz, no sentido em que não assegura nem as identidades pessoais («Godot», Pozzo, Lucky e o Menino) nem as geográficas (Vladimir tem sempre necessidade de confirmar se o local combinado é mesmo aquele em que se encontram), bem como não garante sequer a passagem linear das horas e dos dias (hoje ainda é ontem? O amanhecer é o entardecer? A árvore ganha folhas da noite para o dia?). Não conformando a experiência, a ausência de memória e de temporalidade pode tornar aquilo que se conheceu ontem no desconhecido de hoje ou, o que é mais perturbador, pelo que esse estado traduz em sentimento de perda, no irreconhecível. Como nota Eduardo P. Coelho, num «incessante confronto com o «irreconhecível» - que nem como irreconhecível poderemos reconhecer» - sente-se «a dificuldade em encontrar um fio interpretativo», sente-se «apenas a deserção de sentido e o princípio da aurora. Algo se vai perdendo e, contudo, há qualquer coisa que começa (...)»³²³. Nos interstícios de ausências de referências [temporais, espaciais, pessoais, existenciais] para os personagens, algo permanece e marca a densidade dum tempo interior: permanece um sentimento de começo, de mudança, de abertura ao devir, ainda que este sentir possa esgotar-se no tempo numa noite e, na manhã seguinte, se volte ao ponto de partida.

A tensão que aqui quero evidenciar é o prelúdio duma desconstrução do «não podemos fazer nada» ou do «nada a fazer» que são repetidos por Vladimir em fórmulas diversas³²⁴. Ao olhar menos atento sugerem apenas desistência, pessimismo passivo ou perda do saber o que fazer. Mas vislumbrar que esperar «Godot» constitui já por si uma alternativa pode ser uma brecha de consciência na aparente desconexão de pensamentos, uma forma de lucidez, porque o «nada a fazer» aponta para a busca de outras perspectivas e move a atenção para outras solicitações. Não resisto a partilhar palavras de Silvina Lopes Rodrigues que transfiguram poeticamente o viver de esperas, um dia de cada vez, de Vladimir e Estragon:

³²² BECKETT, Samuel, *À Espera de Godot*, Cotovia, Lisboa 2015[1952], p. 30 - «Estragon Ele chama-se Godot? Vladimir Acho que sim.»

³²³ COELHO, Eduardo P., *A Poesia Ensina a Cair*, INCM, Lisboa 2010, p. 77.

³²⁴ BECKETT, *À Espera de Godot*, op. cit., p. 31 - «Cada um é o que é/ é inútil fugir/ o essencial nunca se altera/ nada a fazer.»

Aprendeste cedo que tudo é disperso. / Belo é estar aqui, sem sufocar, neste abandono em que nada basta e nada falta. Esperar o que não se adivinha, e ler na imensa rocha que condensa as idades o que não é corpo nem espírito: doações do caos, sinais, pegadas, trevas, voos. A própria esperança. (...) ³²⁵

Vladimir e Estragon esperam «Godot», suspeitamos que desde toda a sua vida, e não consumam por isso o suicídio algumas vezes contemplado. É um sentimento de esperança que vela ainda toda esta dramatização. Ao prometer vir no dia seguinte, «sem falta», «Godot» não deixa de constituir um motivo de comparência dos dois amigos ao dia seguinte das suas próprias vidas. É a desmesura da espera que os move a encontrarem meios para desafiar o tempo, para desafiar a morte, para mitigar o absurdo. E não será a vida, ela própria, uma ameaça de vazio e de nada e, ao mesmo tempo, um convite à esperança? Não é a saudade uma força de equilíbrio nessa tensão intra-humana?

O absurdo da espera intensificar-se-ia com as dúvidas que a visão estritamente lógica poderia sustentar *ad eternam* e recursivamente, mas isso não acontece neste palco porque não é da lógica que se trata, mas da interioridade dos personagens. E desse interior irradia para o exterior um sentimento de identidade com a própria espera. Mesmo sem fazer apelo à racionalização pura ou à vontade pura ³²⁶, eles próprios colocam-se perante alternativas de conhecimento e daqui podemos intuir a essencial importância do esperar que configura o ser inacabado. Essa espera é incontornável num sentimento dual onde finitude e infinitude não se reduzem uma à outra, e onde o que é finito deseja o impávido infinito. Sabemos que falamos de saudade mesmo quando o nome não é mencionado: «O homem é um ser que se experiencia não sendo o Ser, mas almejando a plenitude do Ser. (...) O homem é verdadeiramente o «ente», o «diferente», a «infinitude finita». E a saudade é a epifania sentimental dessa situação: é o sabor agri-doce do «entre» e da «diferença» (...)» ³²⁷.

E movendo-se nesse sentimento de indecisão que é afinal estrutural, radical, que é prévio a qualquer determinação ou deliberação ³²⁸, num cenário que tanto parece fim como princípio, vive-se à espera de «Godot», preenchendo o vazio com hábitos e rotinas, interrompidos esporadicamente por vislumbres de pensamento reflexivo. Até o planeamento da sua própria morte se revela como um passatempo mais, como o tagarelar, o jogar ou o imitar, que camufla a lentidão

³²⁵ RODRIGUES, Silvina L., in COELHO, Eduardo P., *A Poesia Ensina a Cair*, op. cit., p. 77.

³²⁶ PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op. cit., pp. 71-76.

³²⁷ in QUEIRUGA, Andrés T., *Nova Aproximacion a Unha Filosofia da Saudade*, op.cit.

³²⁸ in QUEIRUGA, Andrés T., *Colóquio Luso-Galaico Sobre a Saudade*, 2018, no prelo.

do tempo que o deserto tende a acentuar. Desvirtuando o sentido da morte enquanto exterioridade absoluta que tudo subsume, Vladimir e Estragon escapam-lhe como que por esquecimento e, assim, «Godot» acaba por ser a imagem especular desse sentimento de fuga – esquecem-se de tudo, só de esperar Godot é que eles não se esquecem.

Voltar no dia seguinte ao local da pedra «fechada na sua redondez inconsciente»³²⁹, da árvore inexplicavelmente outra porque reverdece numa só noite como se fosse «um organismo transformador de imateriais invisíveis no maravilhoso espectáculo das coisas!»³³⁰, e esperar por um encontro com o outro preconiza um esboço de resposta prática à pergunta «O que é que nós estamos aqui a fazer?»³³¹ Respondem: «temos o privilégio de por acaso saber a resposta. É verdade, no meio desta imensa confusão apenas uma coisa é clara. Estamos à espera que o Godot venha (...) ou que a noite caia (Pausa.)»³³². A desmistificação operada pela ironia é, enfim, a compreensão de que o sem-sentido é ainda um sentido elegível. À espera do indeterminado, do desconhecido ou do irreconhecível, «outra vez sozinhos, no meio do nada!»³³³ é um desafio e, ao mesmo tempo, um compromisso que poucos estão dispostos a assumir.

No centro da paisagem: a personagem de interioridade livre

Estamos à espera de Godot em paisagens de indizíveis, mas sentindo-os porque as palavras e os conceitos não bastam para saber do humano. «Rigorosamente falando, a consciência deveria regressar ao silêncio»³³⁴, só que também nos silêncios podemos ouvir a consciência. É talvez por isso mesmo que, quando se ouvem, como ouve Vladimir, «todas as vozes mortas» que «fazem um barulho de asas, de folhas, de areia (...)»³³⁵, se apela ao falar só por falar, para preencher os silêncios, para não pensar, para não desistir de esperar, para «evitar o colapso da nossa razão», remata Vladimir.

Estamos à espera de «Godot» em itinerários que nos remetem para o nosso próprio interior e deste centro para o questionamento do que somos e do que é. As paisagens interiores quase desertas são centros operacionais do enredo: são abertura à possibilidade de tudo o que pode vir e preencher,

³²⁹ in QUEIRUGA, *Nova Aproximacion a Unha Filosofia da Saudade*, op.cit.

³³⁰ PASCOAES, Teixeira, in NATÁRIO, Celeste, *Teixeira de Pascoaes Saudade, Física e Metafísica*, Zéfiro, Sintra 2010, p. 63.

³³¹ BECKETT, *À Espera de Godot*, op.cit., p. 106.

³³² BECKETT, *À Espera de Godot*, op.cit., p. 106.

³³³ BECKETT, *À Espera de Godot*, op.cit., p. 107.

³³⁴ STEINER, George, *A Poesia do Pensamento*, Relógio D'Água, Lisboa 2012, p. 93.

³³⁵ BECKETT, *À Espera de Godot*, op. cit., p. 84.

compor, complementar. Ainda, a paisagem deserta não tem um sentido apenas porque, afinal, retém todos os pontos cardeais possíveis. Enquanto esperamos, tudo pode acontecer.

Lembra M. Quintanar³³⁶ que Andrés T. Queiruga defende uma dupla gênese da saudade: estática (como abertura absoluta e mediação) e dinâmica (como momento originário e transcendência), que a sua intenção é mostrar que o campo transcendental da saudade corresponde a essa abertura, ou indecisão prévia (estrutural, e não temporal) a qualquer resposta concreta. É um momento nunca superável. Percebemos essa indecisão em Vladimir e Estragon, que muitos olhares poderão ver como desistência e como um vazio de motivação. Mas a esses olhares escapou, porém, esta condição totipotente da saudade.

Os limites do espaço e do tempo podem, então, redefinir-se a cada passo que damos em qualquer direcção. É um sentido de liberdade que advém do reconhecimento de que cada instante vivido é em simultâneo todos os tempos. Em todos os instantes experienciáveis há, portanto, futuro - «o futuro é a aurora do passado»³³⁷. E não é a liberdade um sentimento de intimidade radical do humano, o mesmo que Piñeiro identifica com a Saudade por esta revelar a singularidade do homem?³³⁸

Partilhamos enquanto humanidade os afectos da espera por «Godot» que relembro são, segundo R. Piñeiro, a angústia e a esperança, pólos ontológicos do ser humano. No seu meio, e como base potencial de ambos, vê a saudade, que por isto mesmo é considerada um estado pré-ontológico ou de indeterminação ontológica.³³⁹ Assim sublinha-se a saudade como máxima amplitude e máxima profundidade do experienciar humano a que faço corresponder a itinerância em espiral de Vladimir e Estragon que sugeri de início.

Percebe-se na peça a ausência dum objecto determinado, seja real ou imaginário, ao qual o sentir esteja dirigido ou intentado. Assim como na saudade, o objecto poderá ser o puro sentir³⁴⁰, e paradoxal porque aproxima e afasta, lembra e esquece, alegre e entristece os personagens da peça. A saudade pode alimentar a espera enquanto esperança, pode dar-lhe a possibilidade de sentido, pode motivar à adaptação ou à superação das solicitações interiores e exteriores ao sujeito.

³³⁶ QUINTANAR, Miguel, in *Colóquio Luso-Galaico Sobre a Saudade*, 2018, no prelo.

³³⁷ PASCOAES, Teixeira, in LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa 2012, p. 101.

³³⁸ PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op.cit., pp. 76-80.

³³⁹ PIÑEIRO, em resposta a QUEIRUGA, Andrés T., *Nova Aproximacion a Unha Filosofia da Saudade*, op. cit.

³⁴⁰ QUEIRUGA, *Nova Aproximacion a Unha Filosofia da Saudade*, op. cit.

«O que é o homem?» pergunta-se, afinal, nesta peça de Beckett e para tentar uma resposta deve ser incluída a dimensão do sentimento, especificamente a do sentir-se e sentir a singularidade ontológica³⁴¹. No discurso proferido por Andrés T. Queiruga em 1980 aquando da sua admissão na Real Academia Galega, e referindo uma aproximação a Paul Ricoeur (em «Finitude et culpabilité. I L’homme faillible» (Paris 1960)) lemos o sentimento como uma simultaneidade de intencionalidade («visée») e de afecção do eu, onde a diferença sujeito/objecto fica, por isso, dissolvida. Esta percepção da dissolução só pode ser atingida indirectamente, pré-objectivamente pelo sentimento. Estragon e Vladimir podem ser, na minha interpretação, um exemplo da expressão dessa dissolução da dualidade sujeito/objecto: eles são (n)a espera por «Godot»³⁴².

Ser e estar «à espera da noite, à espera do Godot, à espera de... à espera.»³⁴³

O valor inestimável de «Godot» está precisamente na sua ausência. É por sentirmos a sua ausência e, ainda, é por nos sentirmos nessa ausência que ensaiamos o indeterminado. O concreto, o objectivo, o aqui e o agora não são suficientes para uma compreensão integradora de nós mesmos, do ser humano, do ser.

Também na expressão artística em dois actos podemos sentir que há um «para lá de» que nos perturba e pelo qual extravasamos do próprio corpo, que nos mobiliza num ir e voltar em paisagens labirínticas e de saudade. Sentimos a tensão dum infinito imerso no sangue e na carne da finitude e também, por isso, sentimo-nos disponíveis para esperar.

Dar sentido à ausência é também dar sentido a nós mesmos. À construção dum sentido comparece a saudade como sentimento do dinâmico viver entre angústia e esperança que reverbera em cada interior humano. É ainda a saudade que evidencia uma sentida consciência da ausência de nós a nós mesmos. Somos essencialmente inacabados e o fazer-se é indissociável do sentir-se.

Não estamos certos, como não estão os personagens, de que «Godot» cumpra o combinado; afinal, ele é o desconhecido ou está irreconhecível. Podemos ficar convictos apenas de que a espera é uma necessidade e não uma mera contingência.

³⁴¹ PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op. cit., p. 36.

³⁴² QUEIRUGA, Andrés T., *Nova Aproximacion a Unha Filosofia da Saudade*, op. cit. - «A vivência transcendente da saudade responde justamente a esse estado extremo: a presença pre-sentida, mas não disponível; a ausência que é fugaz, mas que leva nas entranhas promessa de presença e plenitude. Estar saudoso é estar nesse intermeio dinâmico, sentir-se nesse nada abissal que desde a raiz do ser se bate com irresistível mas ameaçada promessa, prestes a resolver-se em plenitude feliz ou em nada angustiante.»

³⁴³ BECKETT, *À Espera de Godot*, op.cit., p. 103.

As conclusões são amiúde imobilizantes, por isso deixo perguntas. Se «Godot» vier (materializado ou não) reconhecerá, por sua vez, que é esperado e reconhecerá quem o espera? Não passará ele indiferente a Vladimir e a Estragon e aos que o aguardam «há um milhão de anos»³⁴⁴? E se assim passar, como reagirão? Em que sentimentos irão alicerçar a invenção de sentidos outros?

Referências bibliográficas

- BECKETT, Samuel (2015) [1952], *À Espera de Godot*, Lisboa: Cotovia.
- COELHO, Eduardo P. (2010), *A poesia ensina a cair*, Lisboa: INCM.
- GOMES, Pinharanda (1987), *Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Lisboa: Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (2012), *O Labirinto da Saudade*, Lisboa: Gradiva.
- NATÁRIO, Celeste (2010), *Teixeira de Pascoaes Saudade, Física e Metafísica*, Sintra: Zéfiro.
- PIÑEIRO, Ramón (1984), *Filosofia da Saudade*, Vigo: Galaxia.
- QUEIRUGA, Andrés T. (1980), *Nova Aproximacion a unha Filosofia da Saudade*, Vigo. URL: <https://academia.gal/documents/10157/27090/Andr%C3%A9s+Torres+Queiruga.pdf>
- STEINER, George (2012), *A poesia do pensamento*, Lisboa: Relógio D'Água.

³⁴⁴ BECKETT, Samuel, *À Espera de Godot*, op. cit., p. 16.

Jorge Croce Rivera*

Saudades do Humano na Era Enigmática

Resumo: Procurando inserir, em seis momentos reflexivos e uma adenda, a experiência da Saudade na história ontológica do Ocidente, o autor propõe uma interpretação do filme, dirigido por Steven Spielberg, *I. A. Inteligência Artificial* (2001), nele descobrindo a presença de uma enigmática Saudade que caracteriza o tempo contemporâneo, Saudade, não de um ente querido, de um lugar ou momento, ou mesmo de Deus ou de outra entidade de valor, mas do humano.

Palavras-chave: Saudade, ontologia, historicidade, Steven Spielberg, inteligência artificial

Saudade of the Human in the Enigmatic Era

Abstract: Inserting, in six reflective moments and an addendum, the experience of Saudade in the ontological history of the West, the author proposes an interpretation of the film, directed by Steven Spielberg, *A.I. Artificial Intelligence* (2001), discovering in it the presence of an enigmatic Saudade that would characterize the contemporary time, Saudade not yet of a loved one, of a place or moment, or even of God or another valuable entity, but of the human.

Key words: Saudade, ontology, historicity, Spielberg, Artificial Intelligence

* Departamento de Filosofia-Escola de Ciências Sociais-Universidade de Évora; Centro de História de Arte e de Investigação Artística. rivera@uevora.pt

1. O momento histórico que estamos a viver constitui-se como uma época de difíceis, paradoxais caracterizações: as concepções culturais, sociais e políticas emergentes no pensamento moderno ocidental são questionadas a sua universalidade, significação e valência intrínsecas, mas a emergência e afirmação de outras potências económicas, políticas e culturais ocorre sem que as categorias originadas no Ocidente – categorias tecno-científicas, ético-morais e político-sociais – tenham deixado de ser a referência que permite a globalização dos fluxos financeiros e económicos e o surgimento de uma cultura partilhada através da ciência e da tecnologia, das artes e das literaturas, da música e do desporto. Independentemente das diversidades culturais e civilizacionais, das resistências e reacções, individuais, de grupos ou em rede, das propostas de alternativas ecológicas, políticas ou económicas, uma homogeneidade tecnológica e científica pervade as diferenças culturais sem as anular.

O difícil de pensar na situação contemporânea é, por um lado, a centralidade do humano, instância de que depende a resolução das crises económicas e sociais e das catástrofes ambientais, por outro, o reconhecimento, para o pensar meditativo, de uma separação, do humano enquanto valor ontológico da humanidade, do conjunto dos indivíduos biologicamente humanos; o humano toma-se uma abstração metafísica nodular mas indefinida.

2. Que ocorre de essencial e decisivo na época contemporânea? Como confluem na época contemporânea, não apenas os momentos históricos passados, mas a dimensão principal que os rege e lhes dá sentido?

Corresponde a situação contemporânea ocidental a uma necessidade inelutável, a perda de hegemonia política, económica e cultural ocidentais acompanha destinalmente a globalização dos seus determinantes metafísicos? A globalização significa, não apenas a extensão a toda a humanidade geograficamente distribuída desses supostos metafísicos, o alargamento do valor metafísico do indivíduo a todos os humanos, independentemente das suas diversidades culturais e civilizacionais, de idade, de género ou aparência física, das capacidades físico-motoras ou mentais; também a outorga de direitos anteriormente consideradas próprias do humano a outras espécies animais e vegetais, a áreas e regiões patrimonialmente valiosas, naturais ou culturais; também, finalmente, a amplificação do humano pela criação de seres artificiais: a transformação genética, a aplicação de próteses aperfeiçoadas, a expansão da inteligência artificial, a construção de robots

e andróides. Humanas também as espécies aperfeiçoadas, os hibridismos, as sínteses químicas, a extinção das espécies, a acumulação e a proliferação de resíduos por toda a ecúmena, na atmosfera e no espaço, em outros planetas.

Significa a possibilidade de uma alteração metafísica do humano, do surgimento de novos aspectos do que foi considerado essencial ao humano, do que foi tomado por decisivo para a caracterização de modos humanos de ser, agir, viver?

As artes contemporâneas significam o reconhecimento tácito, mesmo que inconsequente, da alteração do essencial e decisivo que atravessa a época? De entre as formas de expressão artística, o cinema, e as suas extensões – televisão, vídeo, jogos electrónicos – que se tornaram, através da comunicação de informações, do entretenimento e do jogo, quase totalmente concomitantes com a vivência comum, permitiu a afirmação e banalização de uma definição paradoxal do humano – uma indefinição essencial do humano – reconhecido em seres alienígenas ou em espécies animais ou artificiais humanizadas, ou, ao invés, deformada na exploração de excentricidades, perversidades, monstruosidades de indivíduos ou grupos humanos - as quase-humanidades de zombies, espectros, fantasmas, híbridos, figuras dotadas de poderes extraordinários.

3. Recorremos a duas noções metafísicas para analisar e compreender, numa consideração da historicidade das instâncias ontológicas, o que ocorre contemporaneamente: a noção de totalidade dos seres, dos seres em totalidade, do que se toma por “realidade”, por um lado, e a onticidade, o modo de ser de cada ser, por outro.

Tomada abstractamente a noção de totalidade dos seres, a história do pensamento ocidental significa a sucessão de figuras de totalidade, cada uma dotada de racionalidade própria: *kosmos*, que surge como um enquadramento racionalizado de homologias entre o divino, o cósmico e o humano, e que se patenteia no politeísmo e nas concepções religiosas e políticas prevaletentes no Mundo Antigo; *mundus*, que emerge com a consolidação de diversos monoteísmos durante a Idade Média, estabelecendo uma racionalidade analógica; *universus*, instauração uma racionalidade calculante que reformula os modos de saber e de agir, as actividades económicas, políticas e sociais e que se mostra na laicização das concepções teológicas, políticas e sociais medievais.

O demorado processo que fez emergir o consolidar o que denominamos modernidade corresponde a uma alteração de uma racionalidade analógica para uma racionalidade calculante. A esta

alteração da figura de totalidade corresponde um novo modo de pensar a onticidade dos seres: de seres que surgem como entidades caracterizadas analogicamente, os seres são tomados como indivíduos. Ao mesmo tempo, a nova racionalidade separa os indivíduos dos vínculos íntimos com outros, momentos e lugares, onde o quadro analógico encontrava o ponto de articulação originário, para os inserir como elementos de um cálculo, no âmbito de racionalidades – teológicas, científicas, sociais, políticas, económicas e militares – providas de um poder intrínseco cuja fundamentação os indivíduos não podem questionar.

O nódulo epistemológico desta racionalidade revela-se na conjunção da Matemática e da Física, mas também da Lógica, tomada num sentido novo da tradição antiga e medieval, como Literatura, na medida em que o saber deve ser exposto clara e rigorosamente, indicar hipóteses, processos e resultados que possam ser verificadas e divulgadas. A relação deste nódulo com as técnicas da escrita e de reprodução tipográfica é decisiva.

A nova racionalidade afecta os modos da percepção directa, que deixando se ver singularidades substantivas, se tornam observação das aparências, das regularidades e anomalias, num sentido experiencial de verdade que visa a determinação, crescentemente rigorosa, de conexões. Este nódulo epistemológico fundamentou, não apenas os desenvolvimentos das pesquisas científicas, mas possibilitou muitos outros empreendimentos que permitiram reformar inteiramente os modos analógicos do viver humano, estendendo a nova racionalidade da Europa a todas as regiões do globo tocadas pelo seu empreendimento metafísico.

Colocando-se à si mesma como inovação e potência reformatória, a nova racionalidade retomou aspectos decisivos da racionalidade analógica que transpôs e ajustou a novos supostos teóricos. A nova noção de verdade como cálculo apela uma dimensão ética que herda as exigências ético-metafísicas da racionalidade analógica. O *ethos* do cientista transpõe as exigências da santa sabedoria medieval para o horizonte aberto pelo *universus*. A verdade calculatória distingue-se da verdade analógica que decorre do princípio *adaequatio rei et intellectum*, mas as exigências metodológicas que o cientista moderno se coloca reformulam, mesmo sem o reconhecer, o sentido de purificação, aperfeiçoamento e elevação, até à contemplação, que caracterizam o intento de santa sabedoria; a união com o princípio último já não ocorre nas possibilidades presentes do cientista, mas colocado como fito condutor, anima a comunidade os cientistas e prolonga-se nas novas gerações.

O princípio da racionalidade calculatória, seja Deus, Espírito, História, é sempre instância primeira ou última, tornando difícil a aceitação de um puro mecanismo ou puro naturalismo que se pudesse conciliar com a necessidade de introduzir uma diferença que justificasse a especialidade do humano. Seguindo a sugestão da imagem cartesiana da árvore, este novo enquadramento geral prossegue o intento de uma reforma geral dos modos de viver dos humanos pelas potencialidades concedidas pela Física-Matemática à Mecânica, à Medicina e à Moral. A redução dos indivíduos a elementos de um cálculo pode ser experienciada como libertação, potenciação do engenho e de invenção, melhoria de condições de saúde, capacitação de exercício ou de escolha moral, mas sempre como separação e alienação do estado anterior de vinculação originária.

Perspectivados deste modo histórico-ontológico, as posições filosóficas e científicas – materialismo, naturalismo, empirismo, racionalismo, cepticismo ou criticismo – decorrem da transformação e incorporação na racionalidade calculatória dos modos da racionalidade analógica. Não apenas os seres humanos são tomados como elementos de um cálculo, o engenho calculatório requer a capacidade de abstracção, de separação dos materiais e das formas desde um fito que os rege, a articulação lógica dos processos na sua qualidade material, a articulação das populações e dos capitais para a sua invenção, instalação, operação, manutenção, distribuição. A noção de dispositivo, que se generalizou desde a obra de Michel Foucault, enuncia essa articulação entre o poder, o saber e os modos de acção, estabelecendo estratégias de vigilância ou controle sobre todos os processos materiais e humanos.

As exigências modernas de racionalidade significam, desde este modo de o considerar, um processo contínuo de deslocamentos de pessoas e de coisas, provocadas pela intensiva produção agrícola e pecuária, pela extracção mineral e pela indústria, pelo comércio, por guerras, conflitos políticos e sociais; por todo o globo houve deslocamentos, das serras para as aldeias, dos campos para as cidades, dos países natais para longínquas plantações, dos lugares sacros para os profanos, do registo celestial para o terrenal, ao longo da história moderna, continuas emigrações e migrações forçadas, perseguições e exílios.

O mundo tornado calculatório, marcado pela imposição e violência, significa a desvalorização dos vínculos afectivos e emocionais dos sujeitos e a contínua imposição de obrigações, seja no âmbito espiritual ou intelectual, seja no âmbito do corpo ou da psique, seja através das escolas, dos hospitais, das prisões e da ordem pública.

A experiência saudosa emerge de um trânsito nunca inteiramente concluído entre a onticidade inerente à figura de *mundus* e a onticidade que decorre de *universus*, e significa, nos seus múltiplos modos – a *saudade* galaico-portuguesa, a *morriña* galega, a *dor* romena, a *sehnsucht* alemã, o *banzu* que as populações africanas transportadas para as Américas experienciaram – um idêntico modo de arrastamento, afastamento dos indivíduos dos vínculos de uma racionalidade simbólica, analógica, para a dominância de uma racionalidade calculante.

Na diversidade de modos e situações culturais e antropológicas, a alteração da relação dos indivíduos com uma vinculação originária, seja com um lugar ou um momento, seja com figuras de convivência íntima ou próxima, a perda de uma relação de vinculação, no qual se encontram, sob diferentes modalidades de desejo, amor e amizade, uma relação de mútuo acolhimento e reconhecimento, mesmo quando as figuras são naturais ou super-naturais.

Vivida já fora de uma racionalidade analógica, confrontando-se directamente com modos do poder e da violência, a experiência saudosa contém um sentido de resiliência ou de resistência a esta nova determinação geral, vivido como tristeza e nostalgia, na evocação da força do vínculo originário. O poder calculante pode surgir em condições específicas – a distância da viagem, da guerra, da captura e migração forçada – ou ser resultante de acções particulares, mas ela assume força destinal, relativa a uma racionalidade que ultrapassa os indivíduos e as circunstâncias; todavia, ela não alcança anular, senão interiorizar, a memória desse vínculo e a expectativa de recuperação da plenitude originária, pois a individuação não anula a singularidade substantiva que anima a racionalidade analógica e a expectativa de uma reintegração no seu princípio. Talvez seja a especificidade da Saudade galaico-portuguesa recuperar, no seio desta instauração analógica, o *ethos* da racionalidade que regia o *kosmos*, não apenas o sentido de uma vida divino-cósmica, mas também o sentido do sacrifício que os homens operam para alimentar essa vida.

4. Todavia, se este processo de resistência à alteração da figura de totalidade e de onticidade se reconhece em diversos estádios da modernização ontológica, um outro trânsito histórico-ontológico se evidencia quando o processo de modernidade se generaliza e se desenvolve livremente. A tensão inerente à vivência moderna, o processo de deslocação dos sujeitos humanos e não humanos dos seus vínculos originários, intensificou-se e tornou-se o modo estabelecido e

ser. Todavia, a figura do *universus* deixou de ser o enquadramento teórico das epistemologias e dos empreendimentos científicos e tecnológicos, das economias, das sociedades e suas políticas. A mudança histórico-ontológica reflecte e reconhece-se em diferentes registos: nas crises dos fundamentos epistemológicos das ciências que foram o suporte do *universus* - Lógica, Matemática e Física; nas aplicações catastróficas do conhecimento científico e tecnológico, em particular, a possibilidade de uma destruição atômica da vida no planeta; na consciencialização das dramáticas consequências ecológicas do crescimento industrial e económico; no aumento demográfico da população humana e na extinção de múltiplas espécies; na revisão crítica dos imperialismos e colonialismos ocidentais; na emergência de poderes económicos e políticos não-ocidentais, como Índia, Japão e China; na consolidação de uma economia globalizada e de grandes movimentos migratórios de pessoas e coisas em todo o mundo.

Estes indícios, cuja referência se tornou trivial, levam a uma apreciação geral da Terra como recurso limitado, uma entidade bio-sistemática modulada e ameaçada pelo impacto das actividades humanas. A figura contemporânea da totalidade, mesmo difícil de definir, não pode mais ser considerada *universus*, mas Terra, Gaia ou simplesmente Mundo, em qualquer caso, uma instância absolutamente imanente. Nomeamo-la “ambiente”, assumindo como características a sua equivocidade e ambivalência: nele se inclui o sentido estético da "atmosfera" (Gernot Böhme), a relevância psicológica do "ambiente de exploração" (Winnicott), o sentido ecológico da mediância (Watsuji, Berque), o sentido de um "ambiente" tecnológico, e envolve também o significado do clima.

Como difere o ambiente de *universus* como figura de totalidade? Qual é a sua determinação ontológica, a qualidade geral do seu ser determinante, a sua onticidade?

Na totalidade moderna, os seres que surgem da homogeneidade do espaço e do tempo são, em primeira instância, definidos por suas determinações matemáticas e físicas, às quais novas características ontológicas são acrescentadas: a imensa complexidade dos modos de vida, de consciência, de proficiência. Esses seres estão limitados pela sua determinação original e capacidade de acção real, mas abertos à possibilidade de uma transformação no futuro, uma evolução, uma acumulação. As perdas no processo seriam compensadas pela qualificação dos remanescentes e dos seres mais novos.

Ao invés, na totalidade teórica contemporânea já não existe um sentido aberto de futuro, mas um cálculo prospectivo, que projecta para o futuro as prováveis evoluções dos sistemas, a fim de

determinar alterações cruciais, quantitativas ou qualitativas. A determinação das alterações dramáticas ou catastróficas induz uma retroactividade inversa ao presente, a fim de definir uma conjuntura de decisões, uma convergência interdisciplinar, uma coordenação de funcionalidades. O presente é determinado tanto pela sua transição do passado, como pela retroação do futuro para o presente. As consequências da temporalidade da nova figura da totalidade são importantes nas noções de "avaliação", "resiliência" e "sustentabilidade". A sustentabilidade é pensada como a coordenação de dimensões sociais, económicas e ecológicas que implica uma tradução geral das culturas humanas para seus apoios ecológicos e vice-versa.

O núcleo epistemológico do ambiente requer que o que seja representado pelo conhecimento tenha uma conexão explícita com o que seja apresentado através do conhecimento, a realidade de que os estudos de disciplinas e o real efectivo estão interligados e condicionados mutuamente. A onticidade do ambiente não é mais determinada pela articulação da Física-Matemática e da Lógica como Literatura, mas pela integração da Biologia, da Economia e da Linguagem como Comunicação.

Contrastando com a totalidade moderna, estruturada pela distinção entre natureza e cultura, a totalidade contemporânea tende a ir "além da natureza e da cultura", atribuindo subjectividade, cultura e direitos a não-humanos, animais ou ecossistemas e fortalecendo a explicação naturalista nas neurociências. A totalidade teórica exige ir além das oposições modernas, além do antropocentrismo, discutir as categorias da *Weltanschauung* ocidental, explorando as determinações dos processos modernos para as integrar e superar, esvaziando-as da sua intrínseca racionalidade.

A figura do ambiente determina também o sentido da verdade. Apesar da relevância contemporânea da ciência e da tecnologia, não há fundamento metafísico unívoco, mas uma coordenação dinâmica do conhecimento, estabelecendo relações interdisciplinares, cruzadas por controvérsias. Não há, portanto, um momento fundacional, mas uma estratégia geral de construção, desconstrução e reconstrução do conhecimento. Sem um apoio epistemológico inquestionável e garantido, uma *prima scientia* cuja fundação seja geralmente aceite, o conhecimento científico e as múltiplas ontologias são marcados por um sentido geral de limitação, próprio das categorias de cada disciplina, das estratégias metodológicas e das circunstâncias epistemológicas emergentes das linhas de pesquisa e dos debates entre especialistas e actores sociais.

Assumindo que não há configuração absoluta da verdade, mesmo religiosa, que toda a verdade é uma construção humana, a verdade contemporânea assume-se numa perspectiva funcional, que exige contínua inovação. Estruturada pela implicação de sujeitos e objectos, de conteúdos e dos seus modos de comunicação, as verdades são dependentes do contexto, em suas múltiplas dimensões. Como função imanente, a verdade permite articular os indivíduos e os grupos, as disciplinas e o senso comum. Dependente da criação de um consenso real, avaliada pela sua proficiência produtiva e divulgação pública, a verdade assume uma forma aberta e indeterminada, que exige reiterada coordenação de novas verdades funcionais.

Esta transformação da verdade calculatória implica que o sentido da teoria se transforme, não seja mais a determinação dos princípios epistemológicos, mas os princípios funcionais dos modelos das estratégias, já não apenas epistemológicas, mas as que se mostram relevantes social e economicamente. O ambiente, como totalidade teórica, implica uma reversão, a co-presença virtual de possibilidades, um sentido de objectividade, não mais estritamente representacional, mas envolvendo as técnicas e os modos de apresentação, superando, pois, a distinção entre o natural e o artificial, a significação real e sua aparência retórica. A experiência teórica da liberdade não é mais a da liberdade matemática, a evidência auto-vinculante e auto-fundamentada que constitui o cerne da noção moderna de validade científica, mas uma engenhosa combinação de perícia, escolha e oportunidade. Não havendo mais um princípio metafísico de fundamentação das disciplinas e da verdade, o princípio deixa de ser a evidência que o cálculo produz, através de uma linguagem clara e suportada por uma consciência deontológica assertiva, para se indeterminar como um princípio de imaginação, de sonho, de idealização e fantasia, concepção indeterminada da uma harmonização entre as expectativas dos indivíduos e o sentido geral da totalidade. A noção contemporânea de totalidade já não é sustentada por uma confiança optimista na humanidade, orientada por um Deus benevolente, não mais assume homogeneidade espacial e abertura temporal. O tempo é projectivo, implica um cálculo prospectivo e uma validação real da proficiência e sustentabilidade de todos os processos e tecnologias. O presente deixa de poder ser pensado na progressão do passado e na expectação do cumprimento futuro, mas na retroacção para o actual da projecção futura até aos limites do catastrófico.

Esta dimensão epistemológica indicia uma nova consideração dos indivíduos: por um lado, disponibilizam-se aos indivíduos a possibilidade de se tornarem sujeitos de autonomia, de direitos e de liberdades, capazes de escolha e de construção e reconstrução do seu destino, por outro, eles

têm de se adaptar e de competir nas possibilidades e exigências colocadas pelos múltiplas racionalidades económicas biológicas, comunicacionais; a sua onticidade não se refere antes de mais a si próprios, mas insere-os em ligações globais, que envolvem grupos, empresas, redes. As tensões inerentes à contemporaneidade transformam o modo de onticidade, os indivíduos tornam-se na verdade *divíduos*, dependentes de uma reiterada aferição dos seus valores, das suas potencialidades futuras e possibilidades actuais, exigindo-lhes a reformulação dos seus supostos e expectativas, a adaptação a diferenças ambientais. O domínio epistemológico do naturalismo permite a incorporação do viver humano num sentido lato de ecologia, no qual se esbatem as diferenças entre entidades naturais e culturais, entidades humanas e artificiais.

5. De que modo, na contemporaneidade, advém à consciência comum esta alteração ontológica? O sentido do contemporâneo que desenhámos permanece desconhecido, oculto aos homens que o experienciam? Posto a natureza nodular do comunicacional na totalidade ambiental, importa atender a que aspectos desta regência geral se mostram na consciência comum.

Servimo-nos de uma obra cinematográfica de ficção científica. Não nos interessa aqui aprofundar o significado e valor ontológico do cinema como aplicação social de técnicas de elaboração, produção, distribuição, como indústria e arte, forma de ‘entretenimento’; também não a sua autonomia e especiais gnoseologia, axiologia e hermenêutica. O cinema tem uma função de exploração da consciência comum, de uso e manipulação dos mitos e estereótipos culturais, ao mesmo tempo podendo circunscrever a densidade das situações concretas, explorando as singularidades dos rostos, os encadeamentos das acções, as ambiguidades das intenções, as confluências da fantasia e da imaginação.

Por seu lado, na situação contemporânea, a ficção científica responde à ambivalência do trânsito do universo para o ambiente. Nele se joga o prolongamento progressivo inerente ao desenvolvimento técnico-científico da modernidade com a retro projecção dos riscos. Seja literária, cinematográfica ou jogo de vídeo, a ficção científica permite imaginar mundos futuros ou alternativos, configurando diferentes modos de vivência, prolongando ou deformando, sempre analogáveis, mesmo na estranheza de instrumentos, lugares ou configurações de seres, aos modos actuais.

Se interpretarmos o filme realizado por Steven Sipelberg *A.I. Artificial Intelligence*, em diálogo com *2001: A Space Odissey* (1968) de Stanley Kubrick e também com a *Odisseia de Homero*, ele

também trata de um difícil regresso a casa e o reestabelecimento dos vínculos originais (colocamos em anexo a sinopse do argumento). Tendo vindo a público em 2001, como homenagem precisamente a Stanley Kubrick, recentemente falecido, circunstancialmente num ano importante para a perda de hegemonia mundial do Ocidente, o filme retoma algumas das questões presentes em *2001: A Space Odyssey*, ainda colocadas numa época optimista sobre as possibilidades das tecnologias e serve-se igualmente de saltos temporais para perspectivar diferentemente aspectos fundamentais da interrogação do homem sobre o sentido da existência.

O enredo de *A.I.* constrói-se através de um duplo distanciamento futuro da época actual, num primeiro momento para uma época relativamente próxima, o final do século XXII, em que as alterações climáticas vão a par da introdução de andróides na vida dos humanos. Numa sociedade socialmente desigual, mesmo entre os seres humanos, estes convivem habitualmente com andróides, distinguindo-se como "orga" e "mecha"; os "mecha" são perfeitamente autónomos, mas são vistos como instrumentos dos "orga", não tendo estatuto político ou moral, mas dependendo de uma autorização legal para poderem existir.

O filme relata os esforços de uma criança mecha, David, programado para se vincular afectivamente aos seus pais orga, Monica e Henry, particularmente à sua "mãe". Todavia David pretende ser reconhecido por ela como seu filho, correspondido no amor incondicional que a criança andróide devota à sua mãe. Estes esforços passam por uma sucessão de situações perigosas, de rivalidades e defrontações com os orga, sobretudo com Martin, o seu "irmão" orga, e outros humanos ressentidos com os andróides, pelo seu afastamento da sua "mãe", conhecendo apenas a ajuda de outras máquinas, Teddy, um urso de peluche, e de Gigolo Joe, um prostituto mecha perseguido pela polícia, até que ocorra o encontro com uma figura transcendente, a "Fada Azul", no fundo do mar, que ele crê capaz de o transformar magicamente num ser humano; depois de tentar o suicídio, David decide manter-se para sempre em devoção, repetindo infinitamente o seu pedido à Fada Azul para que o transforme num menino autêntico.

Num segundo momento, dois mil anos depois, a Terra está de novo numa era glacial, a espécie humana extinguiu-se há muito, mas permaneceram os andróides, cuja composição física evoluiu para corpos em sílica, capazes de processarem informação e comunicarem directamente entre si. Encontrado por esses seres durante uma pesquisa arqueológica no fundo do oceano gelado, eles ressuscitam David e conseguem ler as suas memórias. Tendo conhecido humanos orga antes da sua extinção, as memórias de David tornam-se valiosas para os seres de sílica conhecerem os

humanos, mesmo indirectamente, e compreenderem as suas interrogações acerca do sentido da existência.

Servindo-se de uma experiência científica, a reconstituição orgânica de Monica a partir do seu ADN preservada por acaso, eles conseguem fazer revivê-la por um dia, de modo a que David possa estar de novo com ela. Nesse dia excepcional, ela reconhece David plenamente como filho, expressando-lhe o seu amor. Este reconhecimento transforma David num “menino autêntico”, capaz de entrar no “lugar onde nascem os sonhos”.

Como ilustra o filme os modos contemporâneos? Ele é sintomático do intento contemporâneo de desenvolvimento tecnológico de andróides cada vez mais aperfeiçoados e próximos dos biologicamente humanos pelas suas configurações, performances e aptidões intelectuais, emocionais e volitivas. Por outro, ilustra a convicção da inserção das tecnologias na evolução biológica da vida, que considera as formas de inteligência artificial um estágio de aperfeiçoamento post-humano.

São claros os aspectos da situação contemporânea transpostas para o século XXII. As alterações climáticas que provocaram a inundação das cidades costeiras, parecem-se ter acentuado as diferenças sociais entre os humanos que usufruem do sistema económico e usam crescentemente os produtos da investigação tecnológica e aqueles que ficaram marginalizados e que expressam seu ressentimento num rancor destrutivo dos andróides, divertindo-se com o seu sofrimento e destruição nas “Feiras da Carne”. Há igualmente cidades só de mecha, que o sistema policial mantém sob vigilância. Alude indirectamente o filme às desigualdades sociais contemporâneas? São os mecha uma metáfora de imigrantes, a que não são reconhecidos plenos direitos e vivem na marginalidade da legalidade? No futuro, os andróides passaram por situações análogas às dos imigrantes actuais?

Mesmo aqueles que vivem integrados no sistema social e económico, a presença dos andróides suscita resistência, inveja e maldade, como ilustram a figura do “pai” Harry e do “irmão” Martin. Apenas a figura da “mãe”, deixando que David escape ao intento do pai em o devolver à empresa que o construiu para ser destruído, mas que o abandona e Teddy numa floresta, revela o intento de o proteger. A invenção mesma do andróide com capacidade de se recriar e autonomizar serve um interesse económico e o seu criador, o Prof. Allen Hobby não tem escrúpulos em dotar os andróides que produz em série e comercializa da imagem do seu filho morto. Os humanos manifestam decerto engenho, mas sobretudo interesse, cálculo, inveja, ressentimento e violência;

ao invés, os mecha, David, que não é isento de fúria e irritação, o urso de peluche Teddy e o andróide Gigolo Joe, evidenciam solidariedade, bondade e capacidade de sacrifício, devoção e entrega amorosa.

Aparentemente projectando para o futuro as problemáticas actuais e a onticidade contemporânea, reconhecem-se nos conflitos por que passa David os processos de individuação moderna: ele surge como uma personalidade em formação, vítima da inveja de Martin, capaz de raiva contra o outro andróide que descobre idêntico a si, perseguindo a realização de um desejo impossível, infantil, que significaria uma mudança de estado ôntico. Reforçando as convicções da racionalidade contemporânea, somente a tecno-ciência permitirá ultrapassar as limitações. As capacidades da Fada Azul não existem senão como fantasias de David que as recolheu na leitura de *Pinocchio* de Carlo Collodi, e ela só se torna eficaz como dissimulação de uma capacidade técnica superior, pois não há seres que transcendem magicamente a mundanidade imanente.

No século XXIV, as novas formas inteligentes, com corpos antropomórficos de sílica, esguios, aparentemente sem determinação sexual nem rosto singularizado, estão adaptadas às novas condições ambientais. Os seres de sílica parecem ter resolvido o problema da comunicação, e mesmo o da utilização dos outros materiais, mas confrontam-se com questões decisivas, interrogando-se sobre o sentido da existência, que reconhecem ter sido uma das preocupações dos humanos extintos. Todavia, os seres artificiais não conseguem compreender a relevância daquela questão sem ser por intermédio de um humano mecânico que conviveu com os humanos orgânicos, de algum modo o sentido do humano pode ter ficado preservado na relação de David com a sua mãe orga. Orientados por uma genuína curiosidade, desenvolvendo pesquisas e fazendo experiências com rigor, cautela e sentido de responsabilidade, os seres de sílica aprenderam com o fracasso de outros experimentos de ressurreição tecnológica a partir de amostras de ADN e informam devidamente David dos riscos de fracasso da experiência antes de ele consentir na recriação de Monica.

Igualmente velada pela projecção futura, está a presença, nos supostos da racionalidade contemporânea, do modo humano moderno. A onticidade dos seres de sílica corresponde a uma idealização do *ethos* científico moderno, de uma racionalidade ética e metafísica que emerge da instauração do cálculo – *ethos* inerentemente ocidental que se universaliza.

Ficcionalando um futuro, o filme mostra uma pervasiva saudade do humano que atravessa a contemporaneidade, e em dois modos diversos, mas correlatos. Num primeiro modo, enquanto o

humano constitui um modo nobre de conviver e se dedicar à descoberta da verdade, que se perdeu ou perverteu na contemporaneidade; se as novas formas de ser desenvolvem modos éticos de autêntico saber - a explicação sobre as consequências da recriação da mãe partir do ADN e a irreversibilidade da morte -, há esperança que novas formas do humano reponham a autêntica axiologia do humano. Num segundo modo, o filme acentua o percurso dolorido que conduz David ao seu destino que o singulariza, na separação e na ligação ao que ama e o reconhece. A perda que é também a possibilidade de salvação, a saudade do humano transfigura e revela o sentido da existência até alcançar esse fundamento fantástico e imaginal, a esfera onírica de indeterminação que permite a recriação emocional e a efectiva plenificação do mundo.

6. Concluimos. Que enunciamos? A sucessão das figuras ontológicas de totalidade supõe, por um lado, uma transformação das racionalidades, dos modos de verdade e de ser, mas também a recorrência dos *ethea* diferentemente configurados.

Na prospecção contemporânea da inteligência artificial e na retroacção dos seus riscos prevalece a onticidade do humano moderno ocidental que se prolonga nas expectativas tecnológicas de post-humano. A extremação da racionalidade calculatória na racionalidade ambiental permite pensar que o humano pode abandonar ou se libertar dos seres biologicamente humanos. Ela contém, por um lado, a potenciação do modo humano, que ganha pleno sentido como instância crucial ontológica – instância, tanto horizontal, que se estende à totalidade da história biológica de todos os seres considerando os seus impactos no ambiente, como vertical, pois pelas aptidões humanas se avaliam a dos outros animais, que se descobrem capazes de invenção, de técnicas, e também a dos seres artificiais, os programas de processamento, os robots ou andróides.

Todavia, na racionalidade ambiental se descobre a implicitação dos *ethea*, no *ethos* dividido mantém-se latente, não apenas a figura do cientista e o que nele persiste da devoção à verdade, mas também, velada no *ethos* de santidade e sabedoria medieval, o *ethos* sacrificial antigo. Do *kosmos* ao ambiente, um ciclo ontológico parece cumprir-se e a época contemporânea ressurgue enigmática.

Adenda:

A. I. *Artificial Intelligence* (2001)

Filme realizado por Steven Spielberg, com argumento de Steven Spielberg, Stanley Kubrick e Ian Watson, baseado em *Super-Toys Last All Summer Long* (1969) de Brian Aldiss.

A história do filme situa-se no final do Século XXII, num futuro em que as alterações climáticas transformaram a Terra, inundando as costas e forçando o governo do que foi os Estados Unidos da América a impor leis muito estritas de fertilidade. A sociedade é um misto de civilidade cuidadosamente controlada e de ilegalidade e selvajaria, variando, ao que parece, de diferentes localizações e estratos económicos. Os seres humanos e os andróides convivem, distinguindo-se como "orga" e "mecha". Os mecha, apesar autónomos, cumprem funções determinadas pelos orga, não têm estatuto político ou moral, e precisam de uma licença para existirem.

Uma equipa de cientistas da empresa Cybertronics liderada pelo Professor Allen Hobby cria um andróide em forma de criança, baptizado de David, programado para amar os seus pais para sempre. Na iminência de perder o único filho, doente e em estado vegetativo, o casal Swinton, Monica e Henry, que trabalha na Cybertronics, adopta o primeiro desses andróides. Após alguma resistência inicial, a mãe activa os comandos que dotam o andróide de sentimentos, o que faz David reconhecer Monica como sua mãe, passando a amá-la intensamente.

Entretanto, o filho Martin, que estava congelado, é ressuscitado e reencontra a família, desenvolvendo-se entre ele e David grande tensão, pois ambos procuram o favor de Monica. Martin sente-se substituído por uma mera coisa e acusa Monica preferir David na sua ausência, pois teria oferecido a David o seu brinquedo preferido, o urso de peluche Teddy, um boneco robótico com considerável autonomia. Numa acto de final, de disfarçada crueldade, Martin faz que Monica leia *Pinocchio*, forçando-a a colocar a questão sobre a identidade do menino real e a do andróide, mero brinquedo, como o urso de peluche. Noutro momento, Martin engana David incentivando-o cortar um pedaço de cabelos da mãe enquanto ela dorme e fazendo com que Monica e Henry despertem e encontrem David ao lado da sua cama com uma tesoura na mão. Numa outra ocasião, numa festa de crianças junto à piscina, Martin faz accionar em David um mecanismo de defesa automático, que faz caírem ambos na piscina, com risco de afogamento de Martin.

Henry insiste em devolver David à Cybertronics, mas Monica, no intuito de proteger David de ser destruído pela Cybertronics, abandona-o numa floresta conjuntamente com Teddy. Na floresta, David e Teddy acabam por ir ter a uma *Flesh Fair*, um combate circense organizado por orgas

marginais, com o objectivo destruírem os andróides e outros robots, temendo que eles dominem o planeta e ultrapassem a inteligência humana.

David é capturado e destinado a ser destruído nessa feira, mas ele consegue escapar com Teddy ajudado por Gigolo Joe, um andróide com o aspecto de um jovem bem parecido, programado para se prostituir. Joe fora enviado para a Feira da Carne, por ter sido acusado de assassinar uma mulher humana.

Em fuga, os três partem para a Cidade Vermelha, um local completamente dominado pela alta tecnologia, onde Joe foi fabricado. Aí eles encontram Dr. Know, um supercomputador, equipado com fala e que responde a tudo que alguém queira saber, obtendo dele a informação de que um ser inanimado ganha a vida através da Fada Azul, tal como surge em *Pinocchio*.

Perseguidos, refugiam-se dentro de um transporte voador, com destino ao “Fim do Mundo”, como é conhecido Manhattan no futuro. Ali chegados, no que é agora uma cidade semi-submersa, entram na sede da Cybertonics onde David encontra uma cópia sua, que lhe afirma ser o verdadeiro David. Pensando estar diante do seu protótipo, atira-o ao chão e, pontapeando-lhe a cara, consegue-o destruir. Logo descobre que não passava duma máquina igual a ele. Aparece o Professor Allen Hobby, que o acalma, explicando-lhe como ele é extraordinário, que é necessário fabricar mais máquinas como ele, mas que não é possível que ele se torne numa criança de verdade. Na verdade, o andróide tinha sido criado à imagem do seu filho David já falecido e ele seria o primeiro de múltiplos Davids e Darlenes.

Como fora programado para amar eternamente sua mãe Monica, e vendo que não tem como voltar para ela, David vai até o parapeito do prédio e atira-se do alto, numa tentativa de suicídio. Quando o corpo de David mergulha nas profundezas das águas, ele vê no fundo a imagem da Fada Azul diante dele. Na verdade, aquela era uma estátua de um antigo parque de diversões agora imerso, cujo tema era, por coincidência, Pinóquio. Joe vê o acontecido, mergulha com o helicóptero anfíbio e salva David, levando-o para a superfície. David conta a Joe e Teddy o que viu, e diz que precisa retornar às profundezas do mar.

Neste exacto momento, a polícia aparece e apreende Joe, mas antes de ser levado ele aperta um botão que faz com que o helicóptero submerja, levando David e Teddy para o parque de diversões. Alguns cabos de aço partem-se na viagem até o parque, derrubando uma roda-gigante em cima do helicóptero e deixando David preso junto a Fada Azul, pedindo a ela que o transforme num menino de verdade.

Aguardando a manifestação da Fada, o tempo passa, sem que nada ocorra. Depois de 2000 anos, toda a água se converteu em gelo, numa nova glaciação. Com isso, todos os humanos biológicos morreram e apenas as máquinas sobreviveram. Tais máquinas usaram a inteligência para se irem reconstruindo em corpos de sílica, até assumirem formas super-inteligentes, dotadas de grande conhecimento e capacidade tecnológica.

Tais robots fizeram grandes escavações arqueológicas em busca de seres humanos que tenham ficado presos no gelo, acabando por encontrar David e Teddy. Reanimados, os robots leem a mente de David e reconstroem sua casa. Lá, um robot que assume a forma da Fada Azul informa a David que muito tempo se passou, e que Monica não está mais viva. Porém, é explicado que é possível ressuscitar pessoas do passado usando uma avançada técnica de reconstrução corporal, mas para isso é preciso um fragmento de DNA da pessoa. Usando uma mecha de cabelo de Monica que Teddy guardara quando David acidentalmente cortou o cabelo de Monica, os robots trazem de volta à vida a mãe de David.

Antes de reencontrá-la, porém, é explicado a David que Monica só viverá por um único dia. Acontece que quando o caminho espaço-tempo de um indivíduo é novamente usado (neste caso havia sido usado para trazer os traços de memória e personalidade de Monica), o caminho não pode ser novamente reutilizado. Assim, os ressurectos, ao dormirem na noite de seu primeiro novo dia de vida, voltam a morrer, e a sua existência desaparece para sempre.

Assim, David aproveita o único dia de vida de Monica da melhor maneira que pode. Eles brincam e cozinha juntos um bolo. No fim do dia, Monica deita-se na sua cama. Naquele momento, a sua existência começa a desaparecer, mas, antes de morrer, Monica diz a David que o ama, sendo aquele o momento eterno que David tanto esperou. Monica morre e, vendo que não há mais motivo para continuar vivendo, David decide partir também. Ele deita-se ao lado de Monica e une a sua mão à dela. Sob o olhar de Teddy, David também morre, partindo junto com Monica para o lugar onde nascem os sonhos.

Sinopse adaptada de WHITE, A. "A.I.: Artificial Intelligence. Artistic Indulgence or Advanced Inquiry?" In KOWALSKI, D. A. (ed.), Steven Spielberg and Philosophy. The University Press of Kentucky, 2008

Bibliografia:

- APPADURAI, A., *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*. Chicago. London: Chicago University Press, 2016
- BERQUE, A., *Thinking through Landscape*. London: Routledge, 2013.
- BÖHME, G., *Atmosphäre. Essays zur neuen Aesthetik*. Suhrkamp, 1995.
- BOTELHO, A.-BRÁZ TEIXEIRA, A. (org), *Filosofia da Saudade*. Lisboa: INCM, 1986.
- DASTON, L.–GALISON, P. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.
- DESCARTES, *Les principes de la philosophie*, «Lettre-préface», in *Œuvres de Descartes*, IX-2, Paris: CNRS-Vrin, 1989, p. 14
- DESCOLA, Ph., *Par delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- DETIENNE. M., *La cuisine du sacrifice en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1979.
- FOUCAULT, M., *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 2971.
- GIBBONS, M. et alii., *New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London: SAGE Publications, 1994.
- LATOURET, B., *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond. Paris: La Découverte, 2015.
- RODEN, D., *Posthuman Life. Philosophy at the Edge of the Human*. London: Routledge, 2015.
- WATSUJI, T., *Fûdo: Le milieu humain*, trans. A. Berque. Paris: CNRS, 2011
- WINNICOTT, D.W., *The Child the Family and the Outside World*. London: Pelican Books, 1964.

Julia Alonso Diéguez*

Entremos más adentro de la espesura (...)

S. Juan de la Cruz, Cántico Espiritual, estr. 36.

Resumo: A noção de Saudade, melancolia existencial, é consubstancial ao estado que impulsiona a viagem espiritual através do sentimento de exílio da origem primordial. O objetivo é o encontro com a unidade pré-natal. O caminho atravessa a noite da alma e a linguagem poética é o veículo mediante o qual os estados do viajante são descritos.

Palavras-chave: noite, estrada, inquietude, saudade, Deus, trevas, luz, conhecimento, viagem espiritual

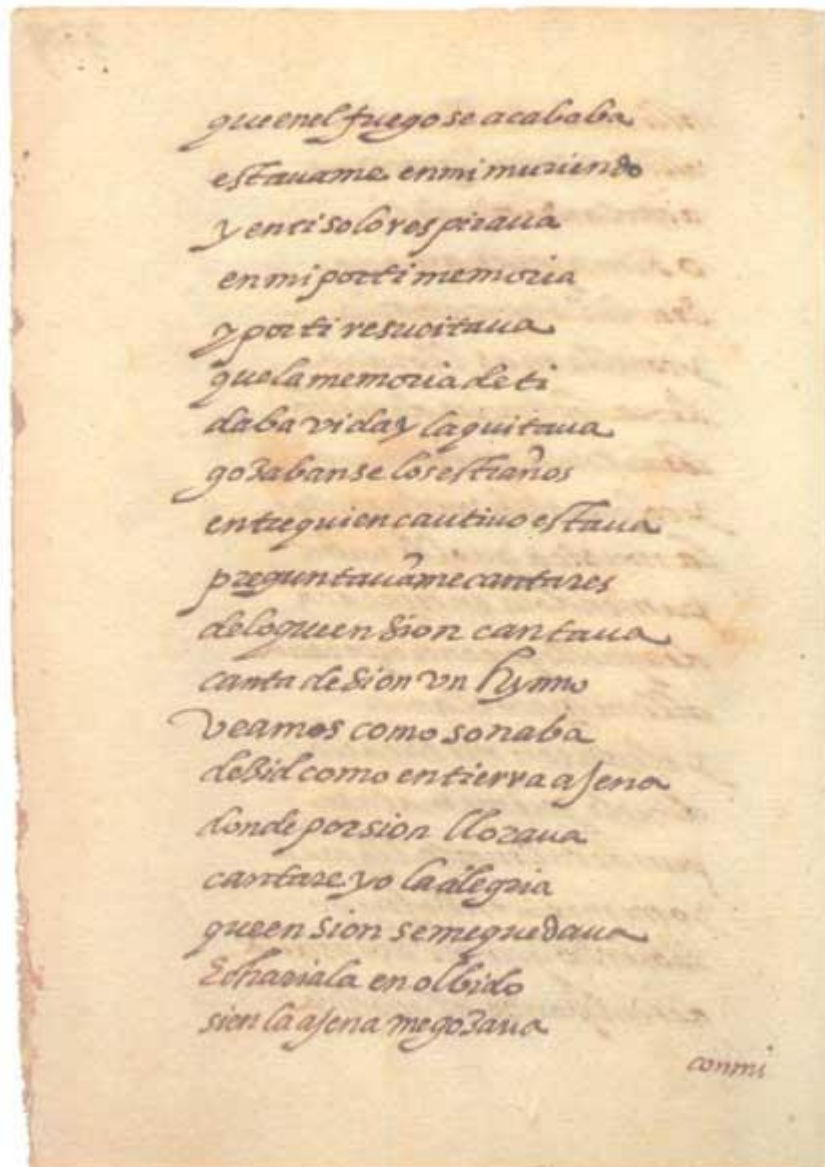
Let's enter more inside the thickness (...)

Abstract: The notion of Saudade, existential melancholy, is consubstantial with the state which drives the spiritual trip across the feeling of exile of the primordial origin. The goal is the meeting with the prenatal unity. The way passes across the night of the soul and the poetical language is the vehicle through which the states of the traveler are described.

Key words: night, road, restlessness, longing, God, darkness, light, knowledge, spiritual journey

* Grupo Investigación Saudade: MIAS LATINA

S. Juan de la Cruz, Manuscrito de Jaén, (*Cántico B*)



S. Juan de la Cruz, Manuscrito de Jaén, (*Cántico B*)

Estábame en mí muriendo y en ti solo respiraba
en mí por ti me moría
y por ti resucitaba
que la memoria de ti daba vida y la quitaba (...)



ʿIbn Arabî: *El Intérprete de los deseos*, IV

Partió cuando la oscuridad de la noche tenía tendidos sus velos.
Así le hablé de un amor huérfano y desterrado,
al que los deseos han puesto sitio, y persiguen
raudas flechas doquiera se dirija.
Brillaron sus dientes, lució un relámpago,
y no pude saber cuál de los dos rompió la noche.

1.-Un más allá de Dios: *Além de Deus*

Quem pode sentir descanso/Com o Castelo a chamar?/Está no alto, sem caminho/Senão o que há por achar./Na sombra do Monte Abiegno/Meu sonho é de o encontrar./Mas por ora estou dormindo./Porque é sono o não saber./Olho o Castelo de longe,/Mas não olho o meu querer./Da sombra do Monte Abiegno/Que me virá desprender?³⁴⁵

Cuando S. Juan de la Cruz escribe: *entremos más adentro en la espesura*³⁴⁶ (...), viene a sugerir otra dimensión de ser, un más allá de lo intuido y conocido, otro plano de realidad al que aspira el ser humano «amante» que quiere entender las verdades divinas y que cuanto más se aman, *más adentro de ellas apetece entrar*. Ese es el anhelo saudoso, el impulso, la atracción gravitatoria que se apodera de quien aspira a un conocimiento del origen y para ello es preciso avanzar, descender, siempre ir más adentro a través de incomprensibles vías, para más tarde, al despertar del sueño, ascender por el «camino de la serpiente» hasta el castillo interior, tal como sugiere en un texto hermético Fernando Pessoa.

Entrémonos más adentro en la espesura implica deseo, dolor, misterio, tiniebla, un Más allá de Dios, necesidad de salir, incluso, del estado de develación para nada ser. El desconocimiento de la intensidad generada en la meta real, forja un padecer necesario para quien anhela entrar más adentro. Dice el santo que en ese penetrar en la oscuridad convergen, a la vez, el ahogo y el subido gozar en el «más adentro saber».

En esta frondosidad incógnita quiere entrar el alma y *muere de deseo* ante el atisbo de un anónimo des-encuentro, la extinción, en tanto intuye cierta presencia asociada a un conocimiento que conduce a la unión, la muerte en vida, con lo que trasciende. El término del viaje consiste en saborear y deleitarse en la Sabiduría arcana, a pesar del desasosiego, y de forma tan inestimable que, como sostiene S. Juan, tal acto excede todo sentido de tal forma que el yo se desvanece hasta nada ser. El ansia de coalición con lo originario, y por consiguiente de muerte, se puede comparar con *un morir de sed*, similar al que padece el viajero que llega al umbral del ultramundo y que aparece reflejado en las tablillas orficas. Y adentrarse en ese saber implica algo inusual ya que se puede paladear porque es «sabroso». Esta apreciación nos remite, precisamente, a las Gentes del Gusto: los gnósticos.

³⁴⁵ Fernando Pessoa: *Á sombra do monte Abiegno*.

³⁴⁶ DE LA CRUZ, S. S. JUAN, *O.C.*, Edic. Lucinio Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2002, p. 881

Definitivamente, dice S. Juan de la Cruz que es necesario sufrir, antes de penetrar en la densidad originaria de ese misterioso y oscuro pasaje que conduce al «entender», al «degustar».

«El más puro padecer trae el más íntimo entender y, por consiguiente, más puro y subido gozar, porque es de más adentro saber.»³⁴⁷.

La pesadumbre es, pues, el vehículo desasosegante que permite irrumpir en la espesura de la *deleitabile* sabiduría del principio. *Entremos más adentro en la espesura, hasta los aprietos de la muerte por ver a Dios*, dice el místico quien remite para mejor comprensión a Job:

¿Quién me dará que mi petición se cumpla, y que Dios me dé lo que espero, y que el que me comenzó ése me desmenuce, y desate su mano y me acabe, y tenga yo esta consolación, que afligiéndome con dolor no me perdona?(6,8-10)³⁴⁸

José Ángel Valente³⁴⁹, en su poema «Territorio», se refiere también a ese discernimiento en la sombra cuando escribe:

Ahora entramos en la penetración/en el reverso incisivo/ de cuanto infinitamente se divide/ Entramos en la SOMBRA partida/ en la cópula de la noche/ con el Dios que revienta en sus entrañas,/ en la partición indolora de la célula(...)/ en la extremidad terminal de la materia/ O en su sólo comienzo(...)Procede sola de la noche de la noche(...) y como de lo informe viene hasta la luz/ el limo original de lo viviente.³⁵⁰

Por su parte, Paulo Borges considera que la Saudade es la fuerza más poderosa del Universo. Efectivamente, ese campo de energía oscura que impulsa al ser humano hacia una dimensión inquietante se manifiesta como una atracción sin medida, un desasosiego y un malestar ontológico que, a juicio del profesor, se convierte en sentimiento de exilio, en profundo malestar derivado de la conmoción intuida por una separación del origen primordial, lo que deriva en soledad y desamparo infinito. En definitiva, la Saudade resulta ser *la sombra de una presencia ausente, o una ausencia presente*³⁵¹, como si se tratara del recuerdo confuso de una forma de vida abisal anterior, que se muestra en la sospecha de una experiencia metafísica perdida en la lejanía, presentida, y cuyos vestigios aparecen de súbito en cortos intervalos, a la manera de un relámpago, lo que conlleva el acceso a determinados *estados «hâl»*³⁵², tal como sostiene el maestro sufí murciano ‘Ibn Arabî. Este

³⁴⁷ DE LA CRUZ, S. S. JUAN, *O.C.*, Edic. Lucinio Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, op. cit, p.882

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ VALENTE, José Ángel, *Punto Cero Poesía 1953-1979*, Seix Barral, Barcelona 1998, p. 404

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ BORGES, Paulo, *Da Saudade como via de Libertação*, Quidnovi, Lisboa 2008, pp 32-33

³⁵² ‘IBN ARABÎ, *El Libro de la Extinción en la Contemplación*, Sirio, S.A. Barcelona 2007, p.33, Nota 20

conocimiento gnóstico, que no es entendimiento sino comprensión, supone la suspensión de la concepción dualista y la asunción de una teoría de la Unidad indiferenciada, donde se hallan relacionadas todas las diversidades en acto, todos los posibles e, incluso, los imposibles. En este sentido, el sujeto saudoso, no es otra cosa que la memoria de un ante-ser golpeado en su limitación por el anhelo de Infinitud.

Sigue diciendo el profesor Borges que esta *Experiencia Primordial*³⁵³, expresada de alguna manera en cierto estado de Ausencia, supone, a su vez, una potencia de regeneración y *cura de un sujeto coitado*³⁵⁴, egocéntrico, que le obliga a ponerse fuera de sí, promoviendo otro tipo de visión y audición, es decir, estimulados los sentidos internos se amplía el radio de percepción, por ello nos remite también al sentido arcaico y terapéutico del *pensar* en la lengua galaico-portuguesa, que ha de entenderse más como un cuidado amoroso *que como una escisión, prisión y tortura cogitativo-conceptual*³⁵⁵. Inevitablemente, esta reflexión nos conduce, de inmediato, a la *Apología* de Platón y a la *Therapeia tês psychês* y a una *paiedia*, en tanto se aprende a vivir de otra manera.

La Saudade³⁵⁶, en definitiva, se identifica con el ansia de infinito y totalidad, a través de ella se hace efectiva la eclosión del abismo en la temporalidad y sobre todo es preciso subrayar su alcance universal en tanto a través de ella aflora lo divino a todos los humanos *coitados: Vemos Deus pelos olhos da Saudade*³⁵⁷.

Esa presencia nos remite tanto al filósofo Xavier Zubiri como a Paulo Borges y a su reflexión sobre el verbo latino *Religare*, cuyo significado alude a: *regreso, recogimiento (relegere)*, y en el caso que nos ocupa, sostiene el profesor Borges, se configura también como un *vínculo del sujeto a lo que antecede al ser*³⁵⁸. Por lo tanto se da la unión entre el límite y lo ilimitado y la manifestación de esa distorsión es el desasosiego. En cuanto a Xavier Zubiri es preciso resaltar, desde su comprensión de la religación, su consideración sobre la crisis y el desapego en los tiempos modernos con respecto a las instituciones religiosas, sin poner en cuestión la capacidad humana de *religación* que da cuenta de una atracción irresistible hacia lo que nos trasciende a todos los humanos, al margen de cualquier estatuto jerárquico.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ IBN ARABÍ, *El Libro de la Extinción en la Contemplación*, op. cit., p. 41-42

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ Idem, *Princípio e Manifestação*, V. I, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2008, p.151

³⁵⁷ *Ibid.*p. 192

³⁵⁸ BORGES, *Da Saudade como vía de Libertação*, op. cit., p. 35

Fernando Pessoa, también, se refiere en múltiples ocasiones a esa *fuera* que irradia desde un más allá del ser, una dimensión incógnita que ha de ser tratada en términos de negación y nocturnidad. Y, efectivamente, tal como se puede comprobar en su *Tratado de la Negación*³⁵⁹ atribuido por el autor de los heterónimos al personaje literario, el ocultista y hermético Rafael Baldaya, el No-Ser adquiere una relevancia y una fortaleza en su pensamiento poético que sólo podría equipararse a la *Divina Tiniebla* de Dionisio Areopagita, o a lo indecible vinculado a la teología negativa del Maestro Eckhart. En este sentido es obligado resaltar la función que juega el No-Ser en el diálogo de Platón, *Parménides*, noción que quiebra la serenidad inmóvil del Ser al adquirir consistencia, por cuanto resulta un dispositivo que es pensado lo cual ya le provee de cierta firmeza, en tanto resulta un ser para el pensamiento. A nuestro juicio el diálogo platónico fue definitivo para la elaboración del antedicho tratado atribuido a Rafael Baldaya. Alimentando esta idea, Fernando Pessoa³⁶⁰ nos remite a un «Más allá de Dios» por cuanto el «universo» parece ser el «rastros» y «Dios» la «sombra» de un «vacío sin sí-mismo», designado precisamente como *Más allá de Dios* de donde brota el perturbado sentimiento de abandono de una *Patria anterior / La forma consciente de mi ser*. Esta experiencia de vacío primordial, en realidad, resulta ser el foco de una Saudade que ya de forma implícita tiene su origen en el ante-ser, en la Tiniebla divina.

También, el mismo Fernando Pessoa, nos remite en el Soneto XXIV, a un plano originario cuya estructura pertenece a un no tiempo y a un no-donde, en el que quien escribe parece haber «nacido» antes del surgimiento del cosmos y del propio nacimiento de Dios³⁶¹.

En el poema «Anamnesis», vuelve a insistir Pessoa en la «vida perdida» del sujeto, una vida «antes de Dios», designada por el poeta como una «infancia antes de la Noche y del Día»³⁶². La referencia a ese *más allá de Dios* converge de esta manera con el tema de un cierto y remoto sí mismo nadificante prendido a una forma oscura de vida anterior, al yo y a la vida presente. En definitiva, esta reflexión nos remite a la noción de una memoria anterior enlazada con una Nada que es Todo sobre la que tematizó más tarde Agostinho da Silva.

³⁵⁹ PESSOA, Fernando, *Rafael Balaya, el Pessoa hermético y ocultista*, Ed. Amargord, Madrid 2019, pp. 121 y siguientes.

³⁶⁰ PESSOA, Fernando, «Além-Deus», *O. C. Vol.I, Cartas a Fernando Pessoa*, Edic. Ática, Lisboa, 1973 V.I, pp.1091-1094.

Idem, *35 Sonnets*, XXIV, in *Poesia Inglesa*, I, edición y traduc. de Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim 2000, p.56. Traduc.propria.

³⁶² Cf. *Id.*, «Anamnesis», *Ibid.*, p.258.

En la misma línea, José Ángel Valente poetiza sobre esa Nada teñida de blanco³⁶³, « luz excesiva en Gamoneda y en S. Juan de la Cruz». En el poema denominado «Criptomemorias» escribe:

« (...) por toda memoria,/ una ventana abierta,/ un bastidor vacío, un fondo/ irremediablemente blanco para el juego infinito del proyector de sombras. /Nada./»

También María Zambrano se refiere al blanco como un distintivo de los *bienaventurados* que llegan a la cima, más allá de todo y del Todo:

Los Bienaventurados nos atraen como un *abismo* blanco. Esa blancura del pensamiento que sería,... esa cima más allá de todo y más allá del Todo.... Los bienaventurados se detienen por sí mismos, no han empezado ni siquiera a soñarse ni a ensoñarse a sí mismos, a su propio pensamiento. Están como alojados en el orden divino que abraza sin tocarlas todas las cosas y todos los seres.....están rondando en silencio en una danza que cuando se hace visible es orden, *armonía geométrica*. Más de una *geometría* no inventada, de una *geometría* dada como un regalo por el Señor de los números y de las danzas, por tanto invisible, insensible, es decir con un mínimo de “materia sensorial”. La danza de lo acabado de nacer o de lo que no ha nacido todavía, o de lo que nunca nacerá, pero la danza que es danza para siempre.³⁶⁴

El pensamiento poético portugués ha indagado en profundidad sobre esa dimensión abisal donde se aloja lo divino y también esa Nada que subyace al sentimiento y a la inquietud saudosa.

Como se puede comprobar, ese plano del ante-ser aparece emparentado con un vacío realmente productivo, lo que Pessoa denomina el *Ultra-ser*, aquello que hace que haya dioses, Dios y Destino y que está más allá de ellos³⁶⁵, pero que termina proyectándose *como un proyector de sombras* sobre el ser humano para que esas instancias del pensamiento se sustancien.

Ese fondo sin fondo, ese No Ser, esa misma Lobreguez indecible e impensable nos remite al Dios que no lo es para sí mismo de Antero de Quental³⁶⁶, a Teixeira de Pascoaes, quien se refiere a Dios como «el único ateo perfecto»³⁶⁷ y a José Marinho al respaldar el profundo sentido y trascendente alcance de todo el auténtico *ateísmo iniciático*³⁶⁸.

Toda esta tradición confluye en la visión de Dios como una «Nada que es Todo» en Agostinho da Silva³⁶⁹, la cual ya había sido anticipada, como hemos subrayado, por Fernando Pessoa en numerosos textos.

³⁶³ VALENTE, *Punto Cero*, op. cit., p. 411.

³⁶⁴ Zambrano, María, *Los Bienaventurados*, Ediciones Siruela, Madrid 2004, pp.69-70. La Cursiva es nuestra.

³⁶⁵ PESSOA Fernando, «Além-Deus», Op. Cit. p.1018. «Ah, ante esta única realidad, que es el misterio», 19 Cf. DE QUENTAL, Antero, «Palabras de un Cierta Muerto» y «El Inconsciente», in *Sonetos Completos*, organización Nuno Júdice, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1994, pp.107 y 117.

³⁶⁷ Cf. Teixeira de PASCOAES, *Santo Agostinho (comentários)*, Livraria Civilização, Porto 1945, p. 276.

³⁶⁸ Cf. PASCOAES, *Santo Agostinho*, p.92.

Agostinho da SILVA, *Uns poemas de Agostinho*, Ulmeiro, Lisboa 1990, 2ª edição, p. 22. «Creyente es poco sé tú Dios / y hacia la nada que es todo / inventa caminos propios».

La Saudade, se traduce en anhelo, en deseo de unión con la «matria», tal como sostiene el Dr. Paulo Borges, en variadas reflexiones, lo que, por otra parte deriva en la referencia a una Diosa-madre oscura, a la Sophia, la Señora de la Noche pessoana que surge en Campos «Abdicação» y en los opúsculos a la Señora escritos por Bernardo Soares en el *Libro del Desasosiego*. La Saudade implica una sophiología, un aspecto femenino, creador que se hace efectivo en la manifestación de una presencia que surge de su propio reverso, la ausencia, la cual no puede emerger sino de eso ausente indiferenciado e indeterminado que, solo por y para ella, se configura como tiniebla y deriva en extraordinaria epifanía dando lugar a la *Sophia*, sabiduría que conduce al caminante hacia su meta, la unión con el origen, después de un periplo circular que rememora el *ouroboros*, el eterno retorno, de las cosas, símbolo empleado en las más diversas espiritualidades durante los últimos tres mil años.

2.-Saudade; catabasis: nostálgico viage nocturno a la Nada

«Dijo Dios_ Brote la Nada./ Y alzó la mano derecha/hasta ocultar la mirada/ y quedó la Nada hecha.»³⁷⁰
Antonio Machado

La figura poética de la Noche vinculada al anhelo que nos devuelve al Origen, se aviene con algún tipo de muerte en vida, nos adentra en lo desconocido, es réplica del abismo y, sobre todo, refleja el estado anímico del sujeto poético que a fuerza de viajar por la oscuridad, empujado por el deseo, se encuentra con su debilidad ontológica, la propia Nada, símbolo también de la dimensión noctívaga en la tradición poética. Sin ir más lejos hemos de subrayar el ambiente nocturno en el que se desarrolla el viaje de 'Ibn Arabî, impulsado por el deseo de unión amorosa. Concretamente en la Estrofa XXIII del *Intérprete de los Deseos* dice:

«Mi nostalgia es mi cabalgadura, mi tristeza es mi vestido, mi pasión lo que bebo por la mañana y mis lágrimas lo que de noche bebo.»

El viaje clandestino adquiere, de la misma manera, un protagonismo extraordinario en los poemas a la *Noche Oscura* de S. Juan de la Cruz, en los *Sonetos* de Antero, en los *Himnos de la Noche* de Novalis y, por supuesto en muchos textos del poeta Fernando Pessoa quien escribió el 27/VI/1912:

«Com teus lábios irreais de Noite e Calma/ Beija o meu ser confuso de amargura, / Com teu óleo de Paz e de Doçura/ Unge-me esta ânsia vâ que não se acalma»³⁷¹.

³⁷⁰ VALENTE, J.A., *Elogio del Calígrafo*, Círculo lectores, Barcelona 2002, p. 93.

³⁷¹ PESSOA, Fernando, *Poemas à Noite*, Org. Nuno Ribeiro e Cláudia Souza, Apenas Livros, Lisboa 2018, p. 18.

En toda esa producción poética, por mostrar algunas referencias, la noche concuerda con un movimiento que supone un descenso a las sombras, «*descensus ad inferos*,» en términos de María Zambrano. Ese es un viaje al reino de la noche, una entrada en lo oscuro, lo que desde el principio de los tiempos sigue siendo una gran aventura en la que se alimenta la imaginación poética plena de simbología en las epopeyas poético-místicas de todos los tiempos. Tales viajes emprendieron Gilgamesh, Perseo, Orfeo, Heracles, Parménides, los iniciados de las religiones místicas y un vasto número de héroes universales que se adecúan al arquetipo del mismo nombre acuñado por Joseph Campbell.

En definitiva, nos estamos refiriendo a un terrible descenso iniciático que invita a beber en la fuente de las tinieblas de donde brota el relámpago de Luz que mata. Ese itinerario por la noche implica una transformación, una transmutación alquímica, una muerte en vida, un morir antes de morir, de forma consciente y voluntaria, tal como nos sugiere Peter Kingsley³⁷², cuando reflexiona sobre el Proemio del Poema de Parménides y su protagonista, el *Kouros* «iniciado en los misterios del inframundo», protagonista de *un viaje a lo divino con ayuda de lo divino*³⁷³. Como se nos recuerda, esa emigración del héroe se realiza por el impulso de una pasión, un anhelo y un deseo de recuperar el vínculo primordial con lo divino.

El objetivo del viaje, dice 'Ibn Arabî, consiste en descubrir la vía de conocimiento metafísico que conduce a la divina realidad esencial: *al-haqîqat ilahiyya*, pero para ello se requiere *morir* a lo cotidiano, es decir, la extinción del yo individual: *fanâ*.

S. Juan de la Cruz, sitiando al lenguaje, describe ese estado de muerte que acompaña a la noche oscura:

Estábame en muriendo/ Y en ti sólo respiraba/ En mí por ti me moría/ Y por ti resucitaba/ Que la memoria de ti/ Daba vida y la quitaba/ Moríame por morirme/ Y mi vida me mataba,/ porque ella perseverando/ de tu vista me privaba.³⁷⁴

Sta. Teresa de Jesús en la misma línea de S. Juan, también hace referencia al estado de muerte esperada en estos versos: «Vivo sin vivir en mí,/y de tal manera espero,/ que muero porque no muero.»

La oscuridad se encarna dentro del legado mítico atlántico en una divinidad acuática, también nocturna, no en vano Galicia y Portugal se hallan surcados por ríos que como un sistema venoso

³⁷² KINGSLEY, Peter, *Los oscuros lugares del saber*, Atalanta, Girona 2010, p. 67.

³⁷³ KINGSLEY, *Los oscuros lugares del saber*, op. cit., p. 53.

³⁷⁴ S. Juan de la Cruz, O.C., p.97, Estr. 25

hiende los bosques sombríos. Esta franja de tierra occidental mira al Atlántico, al infinito, y se alimenta del *orvallo* y las aguas umbrías y profundas, bajo las cuales respira un cuerpo inmenso e indecible, misterioso y opaco como el Útero de Tetis, hermana de Océano, donde este engendró a los dioses los hombres y las cosas.

Según nos dice Hesíodo, en el principio eran la Noche, Nyx, que fue fecundada por el viento quien depositó en el seno inmenso de la oscuridad un huevo de Plata del que nació Eros, el Amor, el Protógono que todo lo enlaza en una urdimbre inexplicable. Eros, según Platón, era hijo de Poros y Penia, de la abundancia y la necesidad, y esa es la fuerza que mantiene unido el universo. Lo que se hace manifiesto en la Saudade es la carencia, y sólo en la Unión se acabará el estado de desasosiego. Ese es el mensaje de la poética mística nupcial de 'Ibn Arabî y S. Juan de la Cruz.

Homero sitúa a Odiseo en desigual lucha con el proceloso y oscuro Ponto y *La Odisea* habla de una historia de amor, mítica y marítima. Ulises, es también uno de los viajeros que se adhiere al mito oceánico de un vasto Mar interior que se encuentra en las profundidades oceánicas en las que se sostiene un yo débil y vulnerable que aspira a llegar a su casa, al Yo esencial y universal.

El dios Apolo Oulios, también, está unido a la oscuridad nocturna, silente sanadora de la cueva, en tanto Gilgamesh y Orfeo descienden al inframundo. Concretamente Orfeo, se levantaba de noche mientras la gente dormía porque gustaba de la oscuridad. Eneas, baja también a los ínferos y Platón, nos habla de un Consejo Nocturno en las *Leyes* a cuyos miembros, legisladores y sacerdotes de Apolo, recomendaba reunirse a deliberar y tomar decisiones para el bien común, en ese momento tan específico que media entre las primeras luces y la salida del sol, cuando las personas todavía permanecen bajo la influencia de las visiones oníricas del enigmático *Hypnos* y los portentosos sementales tiran con brío del *Carro*, para sacar al *Sol*, una vez más, de su exilio diario en el *Inframundo*.

El poeta murciano, 'Ibn Arabî, en su poema «El Intérprete de los Deseos», describe, de forma surrealista, una travesía «nocturna» en busca de su amada Nizam, ansiando la unión y con ella el conocimiento y «la armonía». El camino (*Tao*, *Safari*, *Tariqa*) es tortuoso, y noctívago y la meta consiste en desvelar, por ello se va al descubrimiento de *una singularidad desnuda*, esplendorosa en la oscuridad, pero oculta por los velos, por horizontes de sucesos que impiden la visión de la joya, del secreto oculto:

Marcharon sin cesar toda la noche, cortaron sus anillos,/ y así fueron los camellos, bajo las literas, queja y lamento./He enfrentado las razones de la muerte cuando/ soltaron sus riendas y/ apretaron las cinchas./La

ausencia con amor es mi asesino,/el amor más pesado se hace fácil en el encuentro./ ¿Cómo se me puede reprochar si yo la amo,/ cuando ella es amable y hermosa en cualquier sitio?³⁷⁵

Dice un hadiz: *Yo era un tesoro escondido y quise que se me conociera; por ello creé a las criaturas para que se me conozca*, es así como todos los entes tienden al encuentro con su creador y, a la vez, con su noche, su tiniebla.

S. Juan de la Cruz cuando se refiere a las tres noches del alma sostiene que tanto la fe como Dios mismo son noche y tiniebla. Pero, la fuente de la luz mora en la oscuridad, de forma que el *inframundo*, es el lugar de las paradojas, donde brota el fuego invisible. El sol sale desde lo oscuro, y allí es donde se dan cita todos los opuestos y, lo más importante, hay que experimentar, pasar por todo para encontrar la claridad, una vez se ha hecho frente a la más absoluta oscuridad. No se puede apartar lo divino de lo oscuro, lo contrario sería apartarlo de nosotros. Y, es cierto, la oscuridad hechiza con el misterio y el ansia de penetrarla.

El viaje de Parménides, le conduce justamente *al punto en el que se encuentran todos los opuestos. El punto de donde proceden tanto el día como la noche*³⁷⁶.

Se trata, pues, de atravesar la oscuridad en el itinerario que conduce a otro plano. El viajero que desciende previo al ascenso, es impulsado por un deseo, por un anhelo, por una atracción fatal, amorosa, la Saudade. El tránsito nunca va en línea recta sino que resulta circular en tanto supone un reencuentro con el origen, con el ante-ser, con la posibilidad previa a la concreción del ente.

Solo los seres humanos perfectos retornan por sí mismos a lo no fenoménico y ese es un viaje espiritual que conlleva tanto el descenso *catabasis* como la ascensión *anabasis*, y, siempre sabiéndose en estado de servidumbre *ubūdiyya* de aquello que le trasciende y hacia lo que tiende.

El regreso desde esas *ínsulas extrañas*, dimensión sutil fuera del tiempo y el espacio, presupone la realidad de un nuevo ser humano renacido, que aplica su saber mediante la puesta en práctica de una ética que se traduce en obras forjadas en su capacidad de discernimiento. El *filius sapientiae* es aquel que ya puede decir «todo es Él» (*Hama ust*, persa) porque ha sido investido de una cualidad divina, aquella que lleva al Conocimiento Innato, intuitivo. En eso consiste el retorno del Rey D. Sebastián. En realidad quien así se manifiesta en el nuevo ser humano renacido es el propio Dios deseante, vidente, parlante y oyente. He ahí la Armonía y Equilibrio de la pluralidad de relaciones y también la sabiduría que permite conocer la pobreza real de todas las cosas. Todo este bagaje es fruto de la

³⁷⁵ IBN ARABÍ, *El Intérprete de los Deseos*, Estr. XIII, Editora Regional de Murcia, Murcia 2002.

³⁷⁶ KINGSLEY, *Los Oscuros lugares del Saber*, op. cit., pp.70-71.

intensividad de los sentidos interiores. El ojo del alma activa la visión y también se incrementa el sabor, por algo a los gnósticos se les denomina gentes del gusto. Este recorrido, dice ‘Ibn Arabî, se realiza a través de estados (*hâl*) que conducen a ciertas moradas espirituales (*Manâzîl*)³⁷⁷ y a estaciones de conocimiento (*Maqâm*) y por último se ha de alcanzar un plano, que el maestro murciano denomina *la estación de la no estación* o *la morada de la no morada*. ‘Ibn Arabî combina, en la descripción de ese descenso a la noche, la reflexión racional, la revelación profética y la develación (*kâşf*), es decir, la apertura de la puerta. Convengamos que esta descripción nos recuerda el viaje a través de las Moradas de Sta. Teresa de Jesús.

La metáfora de la *puerta* es común a muchas tradiciones espirituales. El propio autor murciano titula su obra de referencia con el título que habla de la apertura de las puertas (*Futûhât al-Makiyya* : Iluminaciones o aperturas de la Meca). A este respecto escribe S. Juan de la Cruz:

La puerta de entrada es angosta y, pocos desean entrar por ella. Es padecimiento el querer entender y gozar las vías y misterios de la existencia y la *sabrosa sabiduría*. Conocer los misterios de Dios y los hombres, escondidos. Gustarán el alma y el esposo los deleites que causa el conocimiento de los misterios.³⁷⁸

Alcanzar la meta y entreabrir esa puerta, sin que pueda observarse lo que hay detrás de ella, atisbando tan solo su reflejo, exige vaciar el corazón de pensamientos reflexivos y sentirse en la más absoluta pobreza, lo que nos remite a los presupuestos del Maestro Eckhart y al propio Paulo Borges³⁷⁹ quien sostiene que gracias a la Saudade lo humano y divino se reúnen reingresando en el ser primordial, asumiendo, con ello también la escisión que dispersa al Uno en un Dios sufriente y un mundo de existencias limitadas

La dimensión donde se produce el encuentro pertenece al mundo del ámbito visionario. ‘Ibn Arabî se refiere a un mundo intermedio, el de la Imaginación creadora (*‘Âlam al-Mithâl*), plano en el que los espíritus se materializan y los cuerpos se espiritualizan. En ese itmo que se implanta entre lo sutil y lo denso se produce una experiencia parecida a la que se da en el estado del sueño, pero es más real que la vida cotidiana. Este asunto referido al ámbito del *entre-Ser* también es ampliamente tratado por Pessoa, Pascoaes y el profesor Paulo Borges, lo que nos autoriza a postular Imaginerías entrelazadas en las que es habitual la aceptación de la antinomia por los amigos de Dios (*wali*) los que, no obstante, conservan la racionalidad al tiempo que la trascienden.

³⁷⁷ ‘Ibn Arabî, *La Extinción En la Contemplación*, Sirio, S.A., Barcelona 2007, p.6

³⁷⁸ DE LA CRUZ, S. Juan, *Op.Cit.* p.883

³⁷⁹ BORGES, *Princípio e manifestação*, V. I, op. cit., p. 93.

En definitiva, reflexionar acerca de la Saudade y su nocturnidad conduce a una doctrina de la Unidad (*Tawhīd*) del ser (*Al-Wuyūd*), sostenida por 'Ibn Arabī. El ser es entendido en este contexto como un fundamento incognoscible, el uno/múltiple, la esencia absoluta que se halla oculta y velada en todos los existentes (*Šay*) y en todo el Cosmos. Tan solo mediante la *Luz (Nūr)* que emerge de la tiniebla, asociada al conocimiento, se advierte la Relación entre el ser (*Wuyūd*) y las cosas creadas por el *Hálito del Misericordioso*. Existe otra dimensión la del ultra-ser, incognoscible e indecible, que, de alguna manera se expresa epistemológicamente y de forma ontológica por medio de la procesión de los seres que conforman el universo y nuestro auto-conocimiento. Su forma de comunicación son los Signos (*Ayāt*), las cifras, las atracciones irresistibles a las que se someten las cosas del Cosmos. De esta forma *embiste*, en términos de S. Juan de la Cruz, el Todo/Nada a sus criaturas que anhelan retornar al seno de donde provienen. He ahí el sentir saudoso propiciado por un estado dominado por la impotencia ontológica, aquella que es propia de todos los seres creados y de la que solo el ser humano es consciente.

Esa creación se halla caracterizada por la pluralidad y la diferencia entrelazada, trabazón consustancial a todos los entes. A partir de esa observación, 'Ibn Arabī verá a Dios como la fuente primigenia de la diversidad, del amor y de la misericordia.

Los seres creados se diferencian por sus grados de excelencia (*Tafādul*), y en ellos el Ser creador se contempla a sí mismo como en un espejo. En este sentido podemos hablar de *Incomparabilidad* y *Simitud*, porque los entes en nada pueden compararse a su creador pero, sin embargo, se le asemejan en tanto portan la semilla de lo divino. Por lo tanto si Dios es amado, quien se ama a sí mismo es el mismo Dios en sus criaturas. De esta manera, todo retorna al Uno. La Saudade resulta de esta manera un impulso infundido por el amor ausente, por el anhelo de Unión que anida en un ser desterrado y que es consciente de ello.

A este descubrimiento se llega a través del auto-conocimiento y una disposición humana receptiva. Esta tesis nos lleva al dicho profético: *Nadie conoce a su Señor sino aquel que se conoce a sí mismo*. El camino a través de la noche supone acceder a estados y experiencias de realidades ocultas, a la percepción de otras modalidades de ser, siempre que se haya transitado por lo que S. Juan de la Cruz denominó la noche activa y pasiva de los sentidos y del espíritu, lo que conlleva la eliminación de atributos humanos, hasta transmutarse en nada. En este punto se produce la aniquilación del yo y se accede al Yo esencial.

Adentrarse en las connotaciones del estado de Saudade supone volver al mito de los orígenes, a la auténtica realidad (*haqīqa*), a la entidad inmutable de cada cosa, a su estado original en la no existencia (*Adam*). ‘Ibn Arabī sostiene que vemos lo Real en la medida que se manifiesta, (*zahir*) en las teofanías y la propia Saudade no deja de ser un escenario de revelación por lo que se puede deducir que el propio anhelo es divino. Pero, no solo el desasosiego en el que nos sume la Saudade es un lugar de manifestación, también lo son todas las criaturas que aspiran a la unión.

Este viaje amoroso por las profundidades del alma (*Nafs*), según ‘Ibn Arabī, conduce a la doctrina del hombre perfecto (*Āl-insān al-kāmil*) en el que terminan por actualizarse todas las potencialidades latentes una vez que ha transitado por el reino intermedio, imaginal, donde son perceptibles dos mundos, el visible y el invisible. Ya está el viajero en condiciones de distinguir la potencia de una Presencia (*Hādra*) que se manifestaba mediante el recuerdo de una ausencia. También el caminante, llegado este momento, es consciente de un dinamismo incesante, de una danza que consiste en la renovación de la creación en cada instante; Dios nuevo, nacer como niño, ser hombre nuevo, un mundo nuevo y todo ello como si el mensaje cifrado llegara como el vuelo de un pájaro, como una brisa, *un ventalle*, tal como anticipa S. Juan de la Cruz en la Noche Oscura de la Subida al Monte Carmelo.

José A. Valente³⁸⁰, describe cierta sensación aérea y transparente similar a un hálito dominado por el inquietante misterio asociado a un «ave turbadora e inquietante»³⁸¹ que abatiendo sus alas de oscura transparencia simula en su vuelo el movimiento de una respiración profunda, que como el *ventalle de los cedros aire daba*³⁸² y como *el austro recuerda los amores*³⁸³:

COMO un gran pájaro que se abatiera hacia el ocaso / para beber en él / la última gota de su propia luz, el aire hecho forma en las nubes / Alas como de oscura transparencia / cuerpo no material de una materia / que solo hubiese sido / fuego o respiración en el rastro solar.

El mismo José A. Valente³⁸⁴ asocia la presencia nadificante al *juego* de un *Dios prestidigitador* y a *la oscura luz del engendramiento*³⁸⁵ que habita en la nada. Ese es el Dios:

³⁸⁰ VALENTE, *Punto Cero*, «Las nubes», op. cit., p. 469

³⁸¹ SHORAVARDÍ, Sihâboddîn, *El encuentro con el Ángel*, Trotta, Madrid, 2002, p.58, Nota:37: El pájaro Simorgh, en Shoravardî, es un símbolo del Ángel Espíritu Santo que se vuelve a encontrar en el teólogo siríaco monofisista Bar-Hebraeus, referido esta vez a la paloma como símbolo del Espíritu Santo.

³⁸² DE LA CRUZ, S. Juan, «Noche oscura», estr.6, op. cit., p.254

³⁸³ *Ibid.*, p.691

³⁸⁴ VALENTE, *Punto Cero*, op. cit., p.448

³⁸⁵ VALENTE, «*Elogio del Calígrafo*», op. cit., pp. 135 y 145

Que ocultó el mundo en un pañuelo/ y a la hora de hallarlo olvidó el truco./ Después él mismo desapareció/ dentro de su chistera indescifrable/ mientras lloraban los espectadores, a su vez no visibles, / pues también eran parte del mundo reducido/ en un azar de nada a la nada.

En la Saudade el juego divino deriva en *hierofanía*, la cual contiene el germen de una Ansiedad creadora que todo lo habita, incluyendo el alma divina. T. de Pascoaes considera al propio *Dios, una criatura de la Saudade*. Ya que *el Origen no está en Dios sino en la Saudade*³⁸⁶. Este planteamiento desvela la radicalidad metafísico-teológica revelada por la Saudade³⁸⁷, en tanto es el punto ortogonal donde se cruzan las fuerzas cósmicas. De esta manera el anhelo, el hálito vibrante, se transforma en Centro del Universo, refleja el Alma de la Naturaleza dentro del alma humana y es un destello de la Niebla creadora, la Luz de la Noche, donde duerme una potencia de oscuridad e indeterminación, esperando la develación.

Renacer, en este contexto presupone un viaje de regreso a las fuentes originales de la vida para como dice Pascoaes, *criar uma nova vida*³⁸⁸.

En definitiva, la Saudade aparece como la esencia de una manifestación plena de contradicciones ya que en ese estado se dan las parejas de Deseo y Recuerdo, Dolor y Alegría; Tiniebla y Luz; Vida y Muerte; Inmanencia y Trascendencia, lo que consolida una particular forma galaico-lusitana de creación que se sostiene en la convergencia de los opuestos y admite la paradoja como figura del pensamiento. Sólo, a través del lenguaje poético se puede materializar tal cosmovisión.

3.- Los poetas

Tal como nos hacen ver ‘Ibn Arabî y S. Juan de la Cruz, en sus comentarios a la poética por ellos construida, existe un problema de indefinición, cuando se produce «el asedio» a lo innombrable, ajeno a toda conceptualización. Y, es esa incapacidad del lenguaje, que ya había sido anunciada por Platón en el Crátilo, la que dificulta la descripción de cierta experiencia que acerca al humano al ultra-ser que todo lo trasciende y que nos hiere al interpelarnos con ausencia saudosa. Esa dificultad expresiva del adentramiento en la espesura estéril de la noche, se materializa en J. A. Valente, cuando escribe:

Había cierta incapacidad para llegar al fondo del asunto (...) un leve muro de sonido sordo. Nada. En fin. Nada que pueda hacer que la palabra sea oída. La palabra de quién. No había quién a quién hablar en realidad (...)

³⁸⁶ BORGES, *Princípio e Manifestação*, V. I, op. cit., p.167.

³⁸⁷ BORGES, *Princípio e Manifestação*, V. I, op. cit., p.171.

³⁸⁸ BORGES, *Princípio e Manifestação*, V. I, op. cit., p.175.

estéril territorio en el que es vano que el hombre hable con el hombre. Pues nada de lo que acaso pudiéramos decir encontraría reconocimiento.³⁸⁹

Los poetas son los enviados de la Saudade, en tanto en ellos se manifiesta el Verbo creador, un verbo simbólico y cifrado, inspirado, el cual promueve una actividad dolorosa y fecunda. ‘Ibn Arabî, conoedor de la *ciencia de las letras*, da cuenta del lenguaje secreto en el que se halla oculto el conocimiento sagrado. Por lo tanto, existe un locución poética apropiada para la manifestación de lo divino. Aunque lo que nos trasciende se propaga a través del verbo, es en el lenguaje simbólico, destinado a la interpretación, donde adquiere una intensidad inusitada su presencia. El vocablo cifrado, apto para los iniciados, desvela códigos numéricos y da cuenta de otras dimensiones habitables a las cuales se accede por la *develación*. Cuando el *Shaykh* murciano recurre a las figuras del *cálamo* y la *tabla preservada*, donde todo está escrito, nos remite a otra esfera, a otra realidad de un presente eterno.

El poeta sólo transmite el mensaje cuando ve alterada su conciencia. Dice María Zambrano que el poeta no teme a la Nada y su palabra no se aviene con el discurso lógico pues nace del asombro y en él perdura. Pertenece al mundo de los *bienaventurados*, donde la geometría está por nacer y desde allí recibe el mensaje del *Señor de los Números*. Es un ser humano poseído, un *médium*. También Apolo habla por boca demente y fomenta la *Manía* lo mismo que la Mántica.

Desde muy antiguo existe una concepción teúrgica de la poesía la cual describe el proceso de una metamorfosis re-creadora, autopoietica gracias a la cual se manifiesta la divinidad, de esta forma se amplía gracias a la ella la obra de Dios. Tal es, pues, la dignidad demiúrgica del poeta que, en ciertos casos como el de Pessoa, vehicula en su mensaje en mesianismo profético, al tiempo que da cuenta de estados oníricos tales como los que describen ‘Ibn Arabî, S. Juan de la Cruz y el propio Teixeira de Pascoaes³⁹⁰, lo que permite considerar el estatus de un cierto *Visionarismo* abisal que al ser descrito mediante el verbo poético da cuenta de la instauración terrena del reino de Dios, lo que le hace decir a Pessoa que el *alma lusitana está grávida de lo divino* y gracias a esa ilación se hace efectiva la *autocontemplación de Dios en el ser humano*³⁹¹ tal como nos enseñaron ‘Ibn Arabî y S. Juan de la Cruz. Esta es una verdad poético/trágica, por cuanto el límite ha de contener el infinito. Y su deber es transfinitarse.

³⁸⁹ VALENTE, *Punto Cero*, op. cit., p.439.

³⁹⁰ BORGES, *Princípio e Manifestação*, V.I, op. cit., p.185.

³⁹¹ BORGES, *Princípio e Manifestação*, V.I, op. cit., p.186.

María Zambrano encuadra el mensaje del vate en la racionalidad poética, que remite a la *noesis*, al *noein*, un conocimiento que tiene que ver con el comprender, agradecer, donación, participación, recreación, percepción y el acontecimiento. Este es un pensar atípico que permite la coincidencia de los opuestos, aporético, un modo de ser en acción que nos sitúa ante otra ontología y nos conduce a una filosofía primera plena de *energeiai*: fuerzas intensivas, auto-incrementativas y divinas. Su carácter principal es la intensividad que reúne y acontece de forma individual proyectándose en la comunidad desde un espacio intensivo y un tiempo extático, donde reside lo sagrado indisponible, el alma universal que no muere y que se manifiesta en modos de ser, formas de ser y formas de decir. En definitiva, la palabra poética nos suministra una reflexión sobre el amor y su poder, sobre el apetito que conduce hasta el gozo en la belleza, mediante un transporte divino.

El poema es el trasunto de una teología que es trascendencia e inmanencia y mediante el verbo da cuenta de las epifanías que brotan del corazón el cual mantiene una especial *filia* con lo divino, poniendo de manifiesto lo eterno en lo terreno y también una ética, una *politeia* que conduce a una comunidad civil de los iguales libres, al mito del quinto imperio hecho de ultra-hombres, super hombres y hombres pájaro, tal como sostuvieron Pessoa, Nietzsche y Pascoaes.

El lenguaje de la obra de arte, hace que «cada vez» sea la primera vez y esa primera vez transmite un mensaje, una *paideia*, una revelación, «un aprender a ser lo que se es».

Hölderlin dice que los humanos permiten a los dioses la palabra y ellos nos hablan a través del poeta de un pasado posible y grávido de lirismo, del binomio amor/dolor que nos redime y remite a una edad de oro, una infancia, una inocencia, un amor primitivo: cuando éramos Nada y nada deseábamos.

4.- Píndaro, Nietzsche y Pessoa: o «ser lo que se es»

Una misma es la raza de los hombres, una misma la de los dioses,/ y de una misma madre (nacidos) alentamos unos y otros. Pero nos separa un poder todo diverso (...) Pero en algo, con todo, nos acercamos sea en nuestro gran/ espíritu, sea por naturaleza a los Inmortales, aunque ni durante el día ni en la noche sabemos/ nosotros hacia qué meta/ nos prescribió correr el Destino.³⁹²
(Nem.VI, Vs.1-8)

«Hazte el que eres tal como lo tienes aprendido!»³⁹³ (Pit. II,vs.72)

³⁹² PÍNDARO, *Odas y Fragmentos. Olímpicas-Nemeas-Píticas-Ístmicas-Fragmentos*. Traduc. Alfonso Ortega. Gredos. (Biblioteca Clásica). Madrid, 1995. p. 68.

³⁹³ PÍNDARO, *Píticas*, 1ª Edic. Introducc. de Alfonso Ortega, Edit. Gredos S.A. Madrid 2001, Pítica II, v. 72. p. 85.

Si nos detenemos en la Pítica II-72 de Píndaro, y en la Nemea VI, 1-8, la primera evocada por Nietzsche en *Ecce Homo* cuando plantea la pregunta acerca de «cómo se puede ser lo que se es»³⁹⁴, y la segunda, recordada por Fernando Pessoa a través del personaje-filósofo António Mora, en *el Regreso de los Dioses*, hemos de considerar, sobre todo, la profunda riqueza de sentidos que se derivan del imperativo poético pindárico original: *Hazte el que eres como aprendido tienes!* y de la consideración que le merece a Pessoa la relación con los dioses cuando afirma que *la raza de los hombres y de los dioses es una sola*.

Lo que nos viene a decir Píndaro es que, previo al *re-hacerse*, se da por supuesto un aprendizaje de *la medida*. Y eso es algo que Nietzsche y Pessoa, volviendo la mirada hacia Grecia, captaron de forma magistral y original. Descender al abismo es asumir el riesgo, la noche, *adentrarse en la espesura* y sufrir la penalidad. En compensación a la pesadumbre libremente aceptada ese viaje conduce al caminante a una dimensión que en lo más profundo de sí le habita y que por intereses diversos había sido postergada, pero con la finalidad de conjurar el peligro inevitable, los sabios poetas invitan al viajante a *la iniciación* previa al descenso, porque de no ser así sería aniquilado, por ello ese itinerario ha de realizarse, como dice el poeta griego, *tal como se ha aprendido*. O como diría S. Juan de la Cruz, una vez superadas la noche de los sentidos y del alma, serían *los aprovechados* las personas idóneas para llevar a cabo ese viaje extático y estático

El propio Pessoa consideró al arte griego como un referente de equilibrio y armonía por cuanto era el resultado de una *acción humana lúcida*, derivada de una *voluntad educada*³⁹⁵, es decir *aprendida*, tal como sugiere el poeta tebano en la Pítica II-72.

De la lectura de la Pítica y de la Nemea de Píndaro, «apropiadas» por Nietzsche y Pessoa se desprenden diversas consideraciones comunes a los tres autores. La primera: el hombre tiene un deber ineludible y es *crearse a sí mismo*, y esa capacidad le viene dada por una condición especial, su vínculo con lo divino, con lo oscuro inefable. Haciendo de sí el que realmente es, se transforma en el artista, en un demiurgo, creador de nuevos valores. Eso implica un impulso al desarrollo de todas las posibilidades fomentando, a juicio de Nietzsche, el arte de la *auto-conservación*³⁹⁶, al tiempo que esa tarea se configura como *Destino*³⁹⁷, como una *misión* que compromete la propia vida, pues sólo a través de ella se hace efectiva la máxima pindárica. Para «Ser lo que se Es» Pessoa nos regala una

³⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, Traducc. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial S.A., Madrid 2008, p.57.

³⁹⁵ PESSOA, Fernando, *El Regreso de los Dioses*, Traducc. Angel Crespo. Edit. Acantilado, Barcelona 2006, p. 302

³⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, op. cit., p. 57.

³⁹⁷ *Ibid.*

sentencia categórica y preceptiva, muy rica en contenidos. Esa fórmula esencial viene a decir: *Descubre o que és. Descubre o que é aquilo que és quer. Faz o que queres tal como és*³⁹⁸. Es decir, propone la fórmula délfica y socrática sobre el conocerse, antes de articular cualquier objetivo superior. Este juicio encierra toda una propedéutica, una sabiduría fundamental capaz de renovar al hombre del fin de la modernidad y re-crear un paganismo nuevo en la decadencia.

La interpretación que se deriva de esta exhortación nos obliga a reflexionar acerca de nociones tales como el *desvelar*, la *aletheia* heideggeriana, y sus significados, la cuestión de la *voluntad de poder* asociada a la *voluntad de querer* y los resultados que de eso se derivan, la exigencia de la *coherencia* que obliga a actuar conforme a lo que en realidad somos, *queremos y podemos*, una vez nos hemos descubierto a nosotros mismos. Todo esto se halla condicionado por la irrupción del *Destino*, determinación ineludible que sujeta al hombre al *límite* y que, sin embargo, le lanza al infinito.

La segunda consideración pone de manifiesto la necesidad de entregarse al oficio de un descubrimiento paradójico, aquel que tiene por objeto la eclosión de la simultánea plenitud e incompletud constitutivas de un hombre que a sí mismo se pone como objeto de indagación. El «*es*» de cada uno sólo compete a quien es su dueño, y ser poseedor de sí es un fin que no *debe* ser eludido. Por lo tanto, el viaje es estrictamente personal. Esta consideración es asumida por el heterónimo pessoano Ricardo Reis cuando resuelve abdicar de todo y *ser rey de sí mismo*³⁹⁹.

Nietzsche-Zaratustra rechazará *al enano* que le habita, porque ese tú, *el enano*, que convive con el yo audaz, dentro de cada uno, no es *amigo de los largos viajes* y no le gusta vivir en *peligro*⁴⁰⁰, por eso *no conoce el pensamiento abismal*⁴⁰¹ que todo hombre lleva dentro. No puede soportarlo. Por lo tanto, el conocerse y poseerse a sí mismos, no es una tarea fácil, precisa de la valentía del que puede y quiere enfrentarse a lo desconocido y para eso se precisa una racionalidad plena y consciente de las capacidades con las que se cuenta. *Entre ser-se y desear-se ser extraordinario, sólo hay una diferencia: aplicar consciencia a ese deseo*⁴⁰².

Cuando Píndaro insiste, en la misma Pítica, que es preciso *ver conforme a sí mismo, la medida de todo*⁴⁰³, nos está remitiendo ya a la tercera consideración. El poeta griego da por supuesto que su

³⁹⁸ PESSOA, Fernando, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, Assirio & Alvim, Edição Richard Zénith, Lisboa 2007, p. 417.

³⁹⁹ PESSOA, Fernando, Ricardo Reis, *Obra Poética e em Prosa*, Vol. I, Porto 2006. p. 815

⁴⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *Así Habló Zaratustra*, Traduc. Andrés Schetz. Pascual, Alianza Editorial S.A., Madrid, 2005, p. 227.

⁴⁰¹ NIETZSCHE, *Así Habló Zaratustra*, op. cit., p.230.

⁴⁰² PESSOA, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, op. cit., p. 52

⁴⁰³ PÍNDARO, *Píticas*. Pítica II. V.30, op. cit., p. 83.

interlocutor es un hombre que ha «aprendido», el *kouros*, que se conoce y es capaz de aplicar sobre sí mismo la *medida de todo* y, por ello, es por lo que se acepta como un *fatum*. Esa aceptación es lo que le hace considerar los límites de su libertad, y en función de ese asentimiento será capaz de responder a la máxima pindárica que le insta a *llevar ligeramente el yugo que al cuello recibió*⁴⁰⁴. La cuestión de este aprendizaje y del saber a través de él adquirido, merecen una reflexión acerca del conocimiento perseguido. En consecuencia, el viajero será un servidor del Señor que le habita. En ese servicio, se produce el encuentro entre el amado y el amante que le interpela y, por tanto, la Unión y el conocimiento.

Cuando F. Pessoa recurre a Píndaro al recordar el verso de la Nemea VI, en el que se sostiene que *la raza de los hombres y de los dioses es única*, está poniendo de manifiesto la conexión y la relación existente entre lo que se escapa al discernimiento, lo ilimitado, es decir lo divino, y nuestra perspectiva restringida de las cosas que nada tiene que ver con el saber.

Como muy bien supo apreciar Nietzsche, en el mundo griego, la *sabiduría* como *actividad* sin límite es una transgresión y una profanación. Quien aspira con desmesura al conocimiento tiende a sobrepasarse y con ello puede precipitar a la naturaleza en el abismo de la aniquilación sin retorno al mundo cotidiano. Quien traspasa el límite impuesto por la *Fuerza* de lo divino, la *Moirá*, ése se ve condenado a *experimentar en sí mismo la disolución de la naturaleza*⁴⁰⁵, de lo que se deduce que la ambición desmedida de conquista ha de tener *sus consecuencias*. Es así como *los dioses afligen al hombre que aspira a lo alto*⁴⁰⁶. Y ¿en qué consiste este sacrilegio promovido por un hombre superior emparentado con los dioses?; dirá Nietzsche: *en el afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación*⁴⁰⁷. Tal es la atracción de lo sagrado que como una semilla germina dentro del alma. Quien con fuerza titánica aspira a lo imposible y ha hecho caso omiso a la presencia de una línea fronteriza, el *χωρισμός*⁴⁰⁸, y a la exigencia de conocerse a sí mismo en la limitación, se verá despedazado experimentando en sí los sufrimientos de la individuación⁴⁰⁹. Lo divino humano está limitado. Esa es la condición de ser hombre. Pero, en el aire queda un interrogante el que plantea Pessoa cuando pregunta: *¿Conhece alguém as fronteiras da sua*

⁴⁰⁴ PÍNDARO, *Píticas*. Pítica II. v.95, op. cit., p. 86.

⁴⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza Editorial S.A., Madrid 2010, p.94.

⁴⁰⁶ NIETZSCHE, *El Nacimiento de la Tragedia*, op. cit., p.96.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Véanse las connotaciones del término griego: Separación. *χωρίς μὲν...χωρίς...δέ*: de una parte...de la otra. *Χωρά*: Intervalo, Patria, Suelo.

⁴⁰⁹ NIETZSCHE, *El Nacimiento de la Tragedia*, op. cit., p. 99.

*alma, para que possa dizer-eu sou eu?*⁴¹⁰. Conocer la medida y el límite son condiciones esenciales para no perecer en el exceso, en el extremo. Dice Píndaro: *Los sabios sobrellevan mejor /el poder de los dioses otorgado*⁴¹¹.

Remitiéndonos a la Nemea VI, Pessoa considera que el ser humano como poco es un retazo de lo divino, a su juicio los dioses *se destacan de los hombres* en que *son superiores por cuestión de grado y no de orden*, en todo caso son *ultrahombres*⁴¹², referencias que se hallan en otra dimensión.

En el polo opuesto al horaciano Reis se sitúa Pessoa-Álvaro de Campos, quien en su aventura cruzará la frontera prohibida. El heterónimo Campos encarna al hombre angustiado de los misterios porque experimenta en toda su crudeza el castigo de la dispersión nunca concluida. Su sacrilegio consiste en conocer su potencia y, por ello, *desea* sin trabas pretendiendo ser análogo a Dios. Álvaro de Campos al querer ser todo traspasa los límites impuestos al hombre. Este heterónimo es en términos nietzscheanos un *Dioniso sufriente*⁴¹³ que por desear *ser todo de todas las maneras posibles*, fraterniza *con todas las dinámicas* y su condena es la fragmentación permanente generadora de la insatisfacción propiciada por la incompletud, porque sabe que nunca podrá alcanzar la meta de poseer la existencia total del universo:

Quanto mais personalidade eu tiver/ Quanto mais intensamente, estridentemente,as tiver/ Quanto mais simultaneamente sentir con todas elas/ Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,/ Estiver, sentir, viver, for/ Mais possuirei a existência total do universo/ Mais completo serei pelo espaço inteiro fora/ Mais análogo serei a Deus, seja el quem for(...) / Com certeza é Tudo.⁴¹⁴

En la *promíscua furia de ser parte-agente*⁴¹⁵, quiere penetrar físicamente y ser penetrado por todo, abrirse completamente y rasgarse hasta tocar algo tan imposible como pueda ser un «átomo febril» arrancado del cerebro de Esquilo⁴¹⁶. En esta desmesura termina por romperse en el dolor de quien se sabe irrealizable hasta la extenuación, lo que deriva en una poética de la melancolía y de la impotencia ante lo ilimitado. Pero Campos no cesa en su impulso autodestructivo y será esa angustia la que le

⁴¹⁰ PESSOA, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, op. cit., p. 43.

⁴¹¹ PÍNDARO, *Obra Completa*. Pítica V, Vs. 8: op. cit., p. 194.

⁴¹² PESSOA, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, op. cit., p.212.

⁴¹³ NIETZSCHE, *El Nacimiento de la Tragedia*, op. cit., p. 100.

⁴¹⁴ PESSOA, Fernando, Álvaro de Campos, «Ode Triunfal», *Obra Poética e em Prosa*. Introdução, Organização, Bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa. Lello & Irmão-Editores, Porto, 1986. Vol. I, p. 1025.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.879.

⁴¹⁶ *Ibid.*

incitará a invocar, de forma siempre irreverente, la unión con la Noche antiquísima⁴¹⁷ e idéntica, toda ella silencio de infinito. Tal sucede, también, con el desasosegado personaje Pessoa-Bernardo Soares, quien vive lamentado su perpetua dispersión conociendo que, sin embargo, gracias a ella es lo que es: *saudades del otro que podría haber sido*⁴¹⁸.

La libre embriaguez dionisiaca que olvida los preceptos apolíneos, y se sumerge en el olvido del límite y la medida, dimensión que Nietzsche remite al reino de los titanes, es la razón del desvarío del heterónimo Álvaro de Campos quien como Prometeo quiere adquirir la sabiduría suprema y por ello, como el héroe, terminará víctima de su extrema desmesura, fragmentado sin fin, una y otra vez. De la misma manera que los buitres despedazan a Prometeo, la rabia y la melancolía no contenidas disgregarán la voluntad de Campos, agotado en sus desdoblamientos sin fin, conociendo conscientemente la incapacidad del hombre para «poder ser» todo aquello que en realidad es, a pesar de quererlo con todas sus fuerzas. Lo que en Zaratustra será asentimiento, gozo y arrogancia vital, en Campos tal ratificación de lo real sin reservas, promoverá un estado de desasosiego e insatisfacción punzantes.

En definitiva, la alegría del pensar de Zaratusta y su vitalismo contrastan seriamente con la insatisfacción de Campos. Desazón, por otra parte muy lusitana, reflejo de ese encuentro con un origen que remite fuera del tiempo a otra dimensión-reverso de lo decible, donde se intuye la existencia de puertas que una vez se abren dejan al hombre atrapado al otro lado de sí, en lo oscuro temido y, sin embargo, atractivo para quien se sabe superior. Ese no es el ultramundo que denuncia Nietzsche, es nuestro propio mundo que habita en nosotros, nuestra cara oculta donde, según nos enseñan los antiguos griegos, nunca debemos sumergirnos completamente, porque de hacerlo nos veremos retenidos por un poderoso centro *acentrado*, un vórtice perturbador que pone en peligro todo equilibrio. Píndaro advierte del riesgo que supone traspasar ciertos límites, cuando en la Olímpica III, dice:... *lo que hay más allá, inaccesible es para /doctos/ e indoctos. No le seguiré; necio sería yo*⁴¹⁹. Álvaro de Campos y Bernardo Soares han sucumbido a la llamada hechicera de la noche, de lo divino, han mirado de frente lo oscuro y por eso pueden decir mucho acerca de ese abismo íntimo pessoano, de las *saudades* de un estado anterior, de un seno materno originario, asociado al protopensamiento, algo que se desconoce de forma consciente y que cerca al hombre como un mar inmenso, con la forma

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.886.

⁴¹⁸ PESSOA, Fernando, Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*. Edição Richard Zénith, Assírio & Alvim, Lisboa 2003, p.66.

⁴¹⁹ PÍNDARO, *Obra Completa*, Edit. Cátedra, Madrid 2000, «Olímpicas» III, Vs.40-45. p. 75.

del Todo o la Nada en *la isla de náufragos que es la vida*⁴²⁰. Esa es la noche sin forma, madre del origen del mundo a la que le habla el alma con *a linguagem primitiva e divina, o idioma adâmico que todos entendem*⁴²¹. De ese discurso primordial arranca *o Fado o monstro intelectual que é tudo* (...) Pessoa a través de estos personajes deja evidencia del contraste que supone conciliar la capacidad infinita de ser con la privación y la carencia humanas y, con nostalgia, dejará constancia del anhelo por un retorno a esa noche en la que «de tanto ser no se es nada». Ese es el estado que se anuncia en el abismo de sí y por el que clamará siempre porque, en realidad, Pessoa quiere tener el *infinito por límite*⁴²². No se conforma con ser inferior a los dioses, quiere ser su igual, por eso no comprende el paso del tiempo, su aniquilación, el infierno de la individuación en el tiempo, de ser yo, esa limitación absoluta que actúa como un impedimento⁴²³, por el contrario quiere, superando a los dioses, volver, retornar, entrar en lo divino mismo, en el silencio, en la dormición originaria sanadora de toda inquietud. Tal es la irreverencia.

«Léva-me noite para a casa que não conheci...Torna a dar-me o Silêncio imenso, a minha ama, o meu berço e a minha canção com que eu dormia.»⁴²⁴.

Bernardo Soares, el semiheterónimo pessoano autor del *Libro del Desasosiego*, descubre el enigma, la fuente de la inquietud metafísica que flota en toda la obra de Pessoa, tan bien descrita en la poética Álvaro de Campos, sublimada y delicadamente elaborada en las *Odas* de Ricardo Reis. Según Soares quien *quiere* ser en plenitud, nunca *podrá* porque *se pierde en querer*⁴²⁵, por eso, los dioses de Fernando Pessoa *encarnan lo que nunca podremos ser*⁴²⁶, en compensación a tal limitación, todo el *Libro del Desasosiego* va ser un despliegue de *saudades de los imposibles, de lo que se podría haber sido y de la pena de no ser otro*⁴²⁷.

Esta insatisfacción modula al ultra-hombre pessoano quien, como Nietzsche, a pesar de todo, prefiere la vida tal como es, al mismo Dios que la creó⁴²⁸. No obstante, esta fractura entre el *querer* y el *poder*, en Pessoa, hacen que su desasosiego contrasten con la *pretendida* jovialidad nietzscheana que, a

⁴²⁰ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 205.

⁴²¹ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 145.

⁴²² PESSOA, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, op. cit., p. 69.

⁴²³ *Ibid.*, p. 95

⁴²⁴ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit, p. 118.

⁴²⁵ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit, p. 352.

⁴²⁶ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit, p. 340.

⁴²⁷ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit, p. 202.

⁴²⁸ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit, pp. 206.

nuestro juicio, es otra máscara bajo la cual se oculta un hombre tan sufriente como el propio Cristo que conjura.

A este hombre que reconoce la indigencia de su ser, solamente le quedan los grandes gestos de una *aristocrática individualidad*⁴²⁹ y es ahí donde se produce una conexión esencial entre Pessoa, Nietzsche y Píndaro.

En la Olímpica II Píndaro pone en relación a Zeus, representado por el águila, con el hombre victorioso el *laudandus*, reforzando la imagen de un ser noble en virtudes y facultades innatas en oposición a lo que considera el estúpido vulgo. Ese aristócrata rechazará *el parloteo que pretende ocultar las bellas obras de los distinguidos*⁴³⁰, por eso se quiere en soledad. Otro tanto ocurre con Zaratustra, quien acompañado, también, de su águila se retira a las montañas y se niega a hablar al pueblo, porque sus palabras van dirigidas a quien *tiene oídos para oír cosas inauditas*⁴³¹. Por su parte Fernando Pessoa, entiende que ese aristócrata del pensamiento, tan cercano a los dioses, es una naturaleza que desobedece todas las convenciones y convicciones, ¡hasta las propias!. Actúa de forma bien diferente a los otros. Es una *fuerza desintegrante* y la *creación artística es una prueba de esa fuerza*⁴³² y, también, una prueba de su relación⁴³³ con lo divino.

Llevar a cabo la máxima pindárica que incita a *Ser lo que se es* implica, una cuarta consideración, poner en actividad una «Voluntad de Poder y Querer» que sólo es propia de alguien selecto, preparado para una misión ingente, sobrehumana, porque implica la renovación del mundo futuro de la comunidad, de la ciencia, de la filosofía, del arte e incluso de la religión, lo que hace de quien acomete esta empresa un héroe, un genio. Ese aristócrata del pensamiento, capaz de tal hazaña es el Superhombre nietzscheano y el Ultrahombre⁴³³ pessoano, ideas íntimamente ligadas al eterno retorno de lo mismo, en Nietzsche, y al eterno retorno de la diferencia en Pessoa que enlazan, a su vez, con el «atleta glorioso» loado por Píndaro, poseedor de las llamadas virtudes *agonales*: Fuerza, resistencia, disciplina, cooperación, equilibrio. Estas son las destrezas que componen el concepto de la *areté* aristocrática y quien las posee sabe que son un favor de la divinidad.

⁴²⁹ PESSOA, *Livro do Desassossego*, op. cit, p. 72.

⁴³⁰ PÍNDARO, *Obra Completa*, Olímpica II, Vs.85-95, pp. 69-70

⁴³¹ FRIEDRICH, Nietzsche, *Así Habló Zaratustra*, Rf de Andrés Sánchez pascual in Prólogo. p. 20.

⁴³² PESSOA, *Prosa Íntima e de Autonehecimento*, op. cit., pp. 438-445.

⁴³³ *Ibid.*, p.212.

El ultra-hombre se asemeja a los dioses que se destacan de los hombres por ser superiores a ellos en cuestión de *grado*: O criador de civilização é uma força da natureza; é por tanto um deus ou um semideus.

Este hombre privilegiado, bienaventurado, manifiesta todo el vigor y la fuerza propios de un *pathos* agresivo⁴³⁴, de un genio salvaje⁴³⁵, permanece dentro de la situación, a la altura propia de su tarea⁴³⁶, de su cometido, por ello ha de rendir auténtica demostración de *Fuerza*⁴³⁷. Ese ser humano que sobrepasa con creces al común, trae al recuerdo al héroe de los juegos, quien bajo la protección de los dioses, es capaz de conciliar por obra de su *fuerza* la comunidad en torno a una meta, y en eso consiste el acto de la fiesta, en asistir al despliegue medido de la belleza de lo posible recibiendo la bendición y el reconocimiento divinos. En esto radica el super-hombre nietzscheano, el ultra-hombre pessoano y el hombre pájaro de Pascoaes, a partir del cual es posible vislumbrar un futuro de esperanza para la comunidad y la naturaleza.

Referencias bibliográficas

- BORGES, Paulo (2008), *Da Saudade como via de Libertação*, Lisboa: Quidnovi.
- BORGES, Paulo (2008), *Princípio e Manifestação*, V. I, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- DE LA CRUZ S. S. JUAN, O.C.(2002), Edic. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- IBN ARABÎ (2002), *El Intérprete de los Deseos*, Murcia: Editora Regional de Murcia.
- IBN ARABÎ (2007), *El Libro de la Extinción en la Contemplación*, Barcelona: Sirio, S.A.
- IBN ARABÎ (2007), *La Extinción En la Contemplación*, Barcelona: Sirio, S.A.
- KINGSLEY, Peter (2010), *Los oscuros lugares del saber*, Girona: Atalanta.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005), *Así Habló Zaratustra*, Traduc. Andrés Schetz. Pascual, Madrid: Alianza Editorial S.A.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008), *Ecce Homo*, Traducc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial S.A.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010), *El Nacimiento de la Tragedia*, Madrid: Alianza Editorial S.A.
- PASCOAES, Teixeira de (1945), *Santo Agostinho (comentários)*, Porto: Livraria Civilização.
- PESSOA, Fernando (1973), *O. C. Vol.I, Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa: Edic. Ática.
- PESSOA, Fernando (1986) Álvaro de Campos, «Ode Triunfal», *Obra Poética e em Prosa*. Introdução, Organização, Bibliografia e notas de Antonio Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão-Editores.
- PESSOA, Fernando (2000), *Poesia Inglesa*, I, edición y traduc. de Luísa Freire, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA Fernando (2003), Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Edição de Richard Zénith, Lisboa: Assirio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2006) *El Regreso de los Dioses*, Traducc. Angel Crespo, Barcelona: Edit. Acantilado.
- PESSOA, Fernando (2006) - Ricardo Reis, *Obra Poética e em Prosa*, Vol. I, Porto: Lello & Irmãos.
- PESSOA, Fernando (2007), *Prosa Intima e de Autoconhecimento*, Edição Richard Zénith, Lisboa: Assirio & Alvim.

⁴³⁴ NIETSCHE, *Ecce Homo*, op. cit., p. 35.

⁴³⁵ NIETSCHE, *Ecce Homo*, op. cit., p. 49. Nietzsche hace referencia al *genio salvaje de Shakespeare*, autor venerado por Pessoa.

⁴³⁶ NIETSCHE, *Ecce Homo*, op. cit., p. 32.

⁴³⁷ Tanto Nietzsche como el Pessoa sensacionista consideran que es esa fuerza irracional lo que gobierna, en última instancia, el mundo y los hombres. Esa fuerza oscura se identifica con el destino cantado por Píndaro, por el heterónimo Ricardo Reis, y con la desmesura dionisíaca.

- PESSOA, Fernando (2018), *Rafael Baldaya, el Pessoa hermético y ocultista*, Madrid: Ed. Amargord, Colmenar Viejo, Madrid.
- PESSOA, Fernando (2018), *Poemas à Noite*, Org. Nuno Ribeiro & Cláudia Souza, Lisboa: Apenas Livros.
- PÍNDARO (2000), *Obra Completa*, traduc. Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Edit. Cátedra.
- PÍNDARO, *Píticas*, 1ª Edic. Introducc. de Alfonso Ortega, Madrid: Edit. Gredos S.A. 2001.
- PÍNDARO, *Odas y Fragmentos. Olímpicas-Nemeas-Píticas-Ístmicas-Fragmentos*. Traduc. Alfonso Ortega. Gredos. (Biblioteca Clásica). Madrid, 1995.
- QUENTAL de Antero (1994), «Palabras de un Cierta Muerto» y «El Inconsciente», in *Sonetos Completos*, organización Nuno Júdice, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVA da Agostinho da (1990), *Uns poemas de Agostinho*, 2ª edição, Lisboa: Ulmeiro.
- VALENTE José Ángel (1998), *Punto Cero*, Barcelona: Seix Barral.
- VALENTE José Ángel (2002), *Elogio del Calígrafo*, Barcelona: Círculo lectores.

Lirandina Gomes*

Para uma cartografia afectiva da paisagem

Resumo: O processo civilizatório transformou as relações do homem consigo mesmo e a natureza, neste contexto as abordagens sobre a paisagem evoluíram no espaço e no tempo. Com base na reflexão teórica de Eric Dardel (1990) sobre a fenomenologia da paisagem este texto propõe um novo olhar sobre a paisagem, uma relação essencial e vital que une dialeticamente interior e exterior. Esta dimensão espacial da existência é denominada por Dardel de *geograficidade*; como condição essencial de ser- e- estar no mundo. Nesta perspectiva a paisagem pressupõe uma percepção integrada de si, da natureza e do mundo, exige uma cartografia interior e afetiva que pode ser expressa por diferentes linguagens, ações, formas, expressões artísticas.

Palavras-chave: homem, natureza, paisagem, subjetividade.

For an affective cartography of landscapes

Abstract: The civilizing process transformed man's relationships with himself and nature, in this context the approaches to landscape evolved in space and time. Based on Eric Dardel's theoretical reflection about landscape phenomenology this text proposes a new look on the landscape, an essential and vital relationship that unites dialectically interior and exterior. This spatial dimension of existence is called by Dardel (1990) of *geographicity*; as an essential condition of being and be in the world. In this perspective, the landscape presupposes an integrated perception of itself, of nature and of the world, it demands an interior and affective cartography that can be expressed by different languages, actions, forms, artistic expressions.

Key words: man, nature, landscape, subjectivity

* Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia. Pesquisadora da Cátedra Fidelino Figueredo. E-mail: liragomes11@gmail.com

Paisagem/ espaço/região e lugar são termos polissêmicos utilizados muitas vezes como sinônimos e por diversas áreas do conhecimento como a geografia, história, urbanismo, arquitetura, literatura, economia dentre outras. O sentido do vocábulo varia de acordo com a escala de observação e critérios de classificação. Assim, a percepção da paisagem muda segundo o ângulo de visão de cada um que a observa. Compreendida com um conceito-chave da geografia a paisagem pode ser natural, artificial, cultural, rural, urbana, tropical, mediterrânea, etc.

As abordagens e definições sobre a paisagem situam-se entre três perspectivas: científica, mercantil e contemplativa. A concepção mercantil é observada seu potencial e valor econômico, na concepção científica são catalogadas e inventariadas seus elementos físicos e bióticos. Na abordagem contemplativa privilegia seus aspectos visuais, sua beleza natural, símbolos e signos, a paisagem torna-se cenário, espetáculo.

Na Europa do século XV ao século XIX a abordagem geográfica das paisagens seguiu uma linha naturalista. O levantamento e o mapeamento dos territórios destinavam-se ao reconhecimento de terras inexploradas do ponto de vista econômico e científico, onde os relatos de viagens e o levantamento de documentação feito pelos navegadores originou os mapas em pequena escala, a exemplo da cartografia da América e África. Estes trabalhos destinavam-se a atender as necessidades imediatas de ocupação, exploração e uso do território, conforme descrição do navegador português Pero Vaz de Caminha em sua primeira expedição em 1500 sobre o Brasil:

Neste mesmo dia e hora, houvemos vista mar! a saber primeiramente de um grande monte alto e redondo e de outras serras mais altas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual nome alto o capitão pôs o nome de Monte Pascoal e a terra vista, Terra Vera Cruz! Dali avistamos homens que andavam nus pela praia, a feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus sem cobertura alguma, nem estimam de cobrir ou mostrar suas vergonhas; e nisso tem tanta inocência como em mostrar os rostos.⁴³⁸

As expedições filosóficas enviadas as colônias no século XVIII pelas potências europeias faziam descrições fisionômicas das paisagens, elaboravam estudos ilustrados da fauna e flora brasileira conforme relato do naturalista Machado Gaio sobre a paisagem da serra da Ibiapaba no nordeste brasileiro em 1784

⁴³⁸ CASTRO, Silvio, *A Carta de Pero Vaz de Caminha: O descobrimento do Brasil*, L&PM., Porto Alegre 2009, p.15.

(...) notei atentamente o copioso número de palmeiras, de cujo pericarpo costumam os Americanos extrair óleo, com que fazem algum negócio de Comutação, necessário a satisfação de suas primeiras necessidades. Observei madeiras, que podem ministrar construções de navios, outras que podem ter diferente uso depois de modificada pelos Artífice; entre estas notei uma mais densa de melhor Cor, o Gonçalo Alz', a qual juntamente com as outras não reduzi por terem já frutificado e estarem irredutíveis. São inúmeras as plantas que tem uso na Medicina dos Americanos, cujo conhecimento conservam no mais obstinado silencio, no qual consideram grande parte de sua felicidade.⁴³⁹

Em diferentes períodos históricos a paisagem foi retratada segundo valores culturais, estéticos, ideológicos e artísticos. O interesse artístico e estético pela paisagem surge no Renascimento, que passa a ser valorizada segundo novas formas de representação do espaço e técnicas de pinturas inovadoras.

Para os pintores impressionistas do século XIX, a paisagem era fonte de inspiração e apreciação estética, predominava o uso de técnicas e cores que valorizavam a luz natural. Considerado o marco inicial da arte moderna o movimento impressionista deu ênfase aos temas da natureza principalmente as paisagens, como se observa na obra de Monet.



Figura 1: Nascer do Sol. Monet, 1877

A representação da paisagem em forma de expressão literária e artística pelos escritores, romancistas e poetas se faz de modo intuitivo e reflexivo, podem ser extraídos da memória e

⁴³⁹ PEREIRA, Magnus R. de Mello & CRUZ, Ana Lucia R. Barbalho. *Os naturalistas do Império: o conhecimento científico de Portugal e suas colônias (1768-1822)*. Versal, Rio de Janeiro 2016, pp. 230-232.

experiências que unem diferentes temporalidades passado/ presente e futuro. As abordagens sobre a paisagem evoluiu desde uma simples descrição do ambiente que envolve o homem a uma rede complexa de relações culturais, econômicas, sociais e tecnológicas. Este artigo privilegia as relações subjetivas e intersubjetivas homem/natureza/ambiente, fundamentado no pensamento Geopoético desenvolvido por K. White em 1988.

Para o autor a Geopoética «busca superar a fragmentação e a dualidade do conhecimento através da poesia, do pensamento e da ciência no sentido de resgatar a visão de mundo integrada e significativa onde o ser humano e as «coisas do mundo» compõem uma unidade». Nesta perspectiva os elementos naturais, humanos e culturais que formam a paisagem são indissociáveis no espaço e no tempo.

Estudiosos e observadores da paisagem retrata e descreve a paisagem baseados na sua «visão de mundo» e na sua própria vida e na relação com ela mais do que sobre a vida da paisagem. Nesta linha de pensamento destaca-se os filósofos Rousseau (1776), Bachelard (1957), Collot (1990) com seus estudos sobre a subjetividade da espacialidade humana, literatura/espaço/pensamento/paisagem e lugar.

Prado (2007) baseado em Rousseau (1776) afirma que «a natureza só existe através das emoções que lhe inspira e na medida que nós partilhamos os esforços a descrever são enganadores enquanto apenas tiverem o objetivo de nos reconduzir ao que ele próprio sente e pensa». Para ele, a vida literária das paisagens não estão no que retrata, mas no que sugerem, porque cada paisagem se encarna na pessoa de um dos protagonistas e, influenciando-se reciprocamente, a paisagem reflete-se no homem e vice-versa.

Segundo Bachelard (1993, p.29) «é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fosses, de duração concretizadas por longas permanências». Para o autor os espaços habitados e amados onde se estabelecem relações de intimidade e afetividade constituem no nosso «canto no mundo», são locais da nossa vida íntima denominada por ele Topoanálise. Por sua vez o geógrafo TUAN (1980) denomina Topofília, a afetividade que o indivíduo tem por um lugar com base nos seus valores culturais e visão de mundo.

Collot (1990) nos seus estudos sobre literatura e paisagem se refere a uma relação intrínseca entre pensamento e paisagem; segundo o qual a paisagem desencadeia o pensamento e as emoções e que certas ideias advém da paisagem. Para o autor a paisagem configura-se como um espaço

transacional entre o dentro e o fora. Nesta perspectiva não existe dualidade entre sujeito e objeto, espaço e pensamento, corpo e espírito, natureza e cultura.

No livro *a Arte de viajar* Botton (2003) mostra as relações subjetivas e intersubjetivas entre a viagem, paisagem e o pensamento:

As viagens são parteiras do pensamento. Poucos locais são mais propícios a conversas interiores do que um avião, um navio ou um trem em movimento. Há uma correlação quase estranha entre o que está diante de nossos olhos e os pensamentos que nos podem ocorrer: grandes pensamentos as vezes exigem grandes panoramas, novos pensamentos, novos lugares. Reflexões introspectivas que tem a propensão à bloquear-se recebem ajuda para prosseguir com a passagem ininterrupta da paisagem. (...) O pensamento melhora quando se atribui tarefas as outras partes da mente; quando elas são encarregadas de ouvir música ou de acompanhar uma fileira de arvores. A música, ou a paisagem distrai por um tempo aquele setor nervoso, crítico e prático da mente.⁴⁴⁰

Quando não se personifica a paisagem pode existir através da música, do ritmo, da poesia estimulando emoções e experiências subjetivas. A letra da música *Estrangeiro* de Caetano Veloso (1989) mostra duas percepções diferentes da mesma paisagem, a Baía de Guanabara no Rio de Janeiro, um do observador local (Caetano Veloso) em contraste com a do observador estrangeiro, Levy Strauss quando estive no Brasil em 1935:

O pintor Paul Gaugin amou a luz da Baía de Guanabara
O compositor Cole Porter adorou as luzes da noite dela
O antropólogo Levy Strauss detestou a Baía de Guanabara
Pareceu-lhe uma boca banguela
Eu menos conhece-la mais amara?
Sou cego de tanto vê-la de tanto tê-la estrela
O que é uma coisa bela?
O amor é cego
Ray Charles é cego
Stevie Wonder é cego
E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem
Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?
Uma arara?
Era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara

A paisagem é retratada e descrita conforme a visão de mundo, e o que sente e pensa o observador, e não ela a paisagem em si mesma. Ou seja, o essencial na paisagem não se vê, se sente. Por isso, o conteúdo da paisagem difere de acordo com a percepção e olhar dos diferentes observadores.

⁴⁴⁰ BOTTON, Alain, *A arte de viajar*, Rocco, Rio de Janeiro 2003, p.66.

Os geógrafos clássicos privilegiaram o aspecto visual e morfológico da paisagem descrevendo a primazia do homem sobre a natureza. Neste contexto, a paisagem era uma representação, um desenho expressa cartograficamente de diversas formas; técnicas de representação gráfica, símbolos e cores.

A geografia moderna se preocupava em descrever a paisagem focando nos seus aspectos físicos, enquanto a geografia cultural buscou destacar as relações subjetivas entre o homem e o ambiente. Assim, Bertrand em 1978 definiu a paisagem como: parte do sonho, do regresso as origens, o apelo a estética da paisagem em arte e literatura e a todos os significados das condições ambientais no atual contexto sociocultural.

Geograficidade Existencial/Humana

No livro, *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*, Dardel (1990) propõe uma geografia fenomenológica que enfatiza a dimensão espacial da existência, a relação homem/ terra, sociedade/natureza, incluindo a preocupação contemporânea com o ambiente. O autor desenvolveu o conceito de Geograficidade, «que expressa a essência geográfica de ser e estar no mundo, neste sentido a base da existência situa-se na associação entre geograficidade, lugar e paisagem». Ele considera essencial pensar nas relações que nos ligam a terra e a tudo que nos cerca. Esta relação de inteireza, integração e afetividade entre o homem e a natureza é salientada por Dardel:

Ocasionalmente, o homem encontra essa passividade, povo das florestas, os hindus, os budistas suprimiram toda a distância entre o ser interior e a natureza, porque vive em comunhão com a vida universal que se manifesta no clima, na vegetação e nos animais. A terra pode ser “hostil”, “acolhedora” e “selvagem”. As suas impressões e sensações afeta o seu estado de espírito, o emocional, desolado e sombrio. A linguagem geográfica veicula assim, as privações, os sofrimentos ou as alegrias que se ligam às regiões. Estas regiões tem diferentes significados, antes de se tornar centro de interesse primeiramente tem um sentido vivido e um valor afetivo.⁴⁴¹

Na fronteira entre o mundo material, onde se insere a atividade humana e o mundo imaginário abrindo seu conteúdo simbólico, a liberdade do espírito nos encontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo, (Dardel,1990).

⁴⁴¹ DARDEL, Erick, *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*, Perspectiva, São Paulo 1990, p.9.

O encontro entre o homem e a natureza, a subjetividade lírica e a paisagem, alteridade e lugares de habitação são expressas de diversas maneiras, desde o espaço como abrigo e utensílio até o espaço literário/imaginário e poético. Esta multidimensionalidade do espaço e da paisagem possibilita diversos encontros e formas de representação da paisagem. As paisagens podem ser fotografadas, escritas e descritas, e imaginadas pela criação literária e pela poesia e outras artes. O fotógrafo humanista e ambientalista Sebastião Salgado documenta paisagens, pessoas e lugares em diferentes regiões do mundo, em 1997, ele publicou o livro Terra, no primeiro capítulo intitulado «Gente da Terra» o fotógrafo retrata como viviam os índios na Amazônia até a década de 1980. Em 2013, após a premiação do projeto fotodocumentário e publicação do livro Genesis, Salgado declarou que «a Terra lhes deu uma esplendida aula de humanidade fazendo-o compreender que todos fazemos parte de uma mesma unidade, o complexo sistema Terra».



Figura 2: Gente da Terra. Sebastião Salgado, 1997.

A complexa relação homem-natureza e cultura, é percebida e sentida na paisagem nas suas múltiplas dimensões de passado/presente e futuro. A paisagem integra o mundo objetivo, subjetivo e a intersubjetividade, conduz o homem a refletir sobre sua experiência humana, interior e social. Nesta perspectiva a natureza humana, a terra, e as coisas são indissociáveis como afirma Dardel «a terra é a substancia da qual são feitos os homens, ou em que as árvores, os rochedos, os outeiros são ancestrais, em que o rio, o lago e o mar regeneram os seres, o homem não pode se ater à

observação dos objetos inanimados». Para ele é da terra vem as forças que atacam ou protegem o homem, que determinam a sua existência e se misturam com sua vida orgânica e psíquica, a tal ponto que é impossível separar o mundo exterior dos sentimentos, emoções e fatos propriamente humanos como podemos observar no trecho do poema *Elegia do Amor* de Teixeira de Pascoaes (1924):

Elegia do Amor
Sou como a chuva e o vento
E a sombra duma cruz!
Lira, que a mais suave Aragem faz vibrar.
Água que, ao luar brando,
Em nuvens se traduz;
Fruto que amadurece,
À luz dum claro olhar.
Pedra que um beijo funde
E místico vapor,
Que um hálito condensa
Em pura gota de água.
Sou aroma que um ai encarna em triste flor;
Riso que muda em choro
A mais pequena mágoa.
Vivo a vida infinita, eterna, esplendorosa.
Sou neblina, sou ave, estrela, azul sem fim,
Só porque, um dia, tu,
Mulher misteriosa, olhaste para mim.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston, (1993), *A poética do espaço*, São Paulo: Editora Martins Fontes.
- BERTRAND, Jean, (1978), *La paysage entre la nature et la société*, in: *Revue de géographie des Pyrénées et du sud-ouest*, pp. 239-258.
- BOTTON, Alain, (2013), *A arte de viajar*, Rio de Janeiro: Rocco.
- CASTRO, Silvio (2009), *A Carta de Pero Vaz de Caminha: O descobrimento do Brasil*, Porto Alegre: L&PM.
- COLLOT, Michel (2013), *Filosofia da paisagem*, Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- DARDEL, Erick (1990), *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*, São Paulo: Perspectiva.
- TEIXEIRA, Pascoaes, (1924), *Elegia do Amor*, Lisboa: D. Manuel de Castro e Guilherme Faria Editores.
- PEREIRA, Magnus R. de Mello & CRUZ, Ana Lucia R. Barbalho, *Os naturalistas do Império: o conhecimento científico de Portugal e suas colônias (1768-1822)*, Rio de Janeiro: Versal, 2016, pp.230-232.

PRADO, Márcio Roberto do, *Um homem em toda sua verdade: Rousseau, gênio e ficção*. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (Org.), *Reflexos de Rousseau*, São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2007. pp. 137-152.

SALGADO, Sebastião (1997), *Terra*, São Paulo: Companhia das Letras.

WHITE, Kenneth. No atelier geopoético. Tradução Márcia Marques Rambourg. Disponível em «<https://www.institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>» Acessado em 28.02.2019.

TUAN, Yu Fu, Topofília, (1980), *Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, São Paulo; Difel.

Luís G. Soto*

A Saudade, a negra sombra e o fantasma da liberdade

Resumo: O objetivo deste trabalho é explorar as relações entre a saudade, causada pela memória do passado, e a liberdade, experimentada na perda de sentido derivada do sofrimento amoroso e o sofrimento existencial. Para isto, ofereceremos uma nova leitura do mais famoso poema de Rosalia a partir dum poema pouco conhecido de Aguirre, no qual ela parece ter-se baseado.

Palavras-chave: saudade, lembrança, sentido, subjetividade, liberdade.

Saudade, the black shadow and the ghost of freedom

Abstract: This paper examines the relations between the *saudade* that is caused by one's memories of the past and the freedom felt as a result of the lost of meaning that lovesickness and existential suffering cause. To do this, the paper provides a new reading of Rosalia's most famous poem that is based on another, little-known poem by Aguirre, on which Rosalia's one seems to be inspired.

Keywords: saudade, remembrance, meaning, subjectivity, freedom.

* Universidade de Santiago de Compostela; Faculdade de Filosofia, Praza de Mazarelos s/n 15782 Santiago de Compostela; 0034881812526; e-mail: luisg.soto@usc.es

Novo ângulo, indicações

Para tentar mostrar ou, pelo menos, apontar um possível ângulo novo na leitura da «negra sombra», vou partir de três indicações de Ricardo Carvalho Calero⁴⁴² acerca do poema de Rosalía⁴⁴³: vincular a negra sombra com a saudade; ler o poema como um integrante de um conjunto de que faria parte com outros dois; salientar a relação dos versos de Rosalía com um poema de um contemporâneo seu, «El murmullo de las olas» de Aurelio Aguirre⁴⁴⁴. Seguindo Carvalho, começarei por isto último e irei remontando até a saudade.

Comparação

É suficiente com compararmos o poema de Rosalía com uma estrofe da poesia de Aguirre para reconhecer a inspiração dela nos versos dele⁴⁴⁵.

«El murmullo de las olas» foi publicado em *El Iris de Galicia* nº 37, A Corunha, a 6 de setembro de 1857. O poema está datado em Vigo, a 31 de agosto de 1857. Eis a estrofe III⁴⁴⁶:

Dime, tú, ser misterioso
Que en mi ser oculto moras,
Sin que adivinar consiga
Si eres realidad ó sombra...
Angel, muger ó delirio,
Que, bajo distintas formas,
A mis ojos apareces
Con la noche y con la aurora,
Y á todas partes me sigues,
Solícita y cariñosa...
Y en todas partes me buscas...,
Y en todas partes me nombras...
Y estás conmigo, si velo,
Y si duermo, en mi reposas...,
Y si suspiro, suspiras...,

⁴⁴² Originariamente: Carballo, que ele próprio, na década de 80, trocou por Carvalho.

⁴⁴³ CARBALLO CALERO, Ricardo, «Negra sombra», *Sobre lingua e literatura galega*, Galaxia, Vigo, 1971, pp. 77-84; «Negra sombra», *Estudos rosalianos*, Galaxia, Vigo 1979, pp. 123-128.

⁴⁴⁴ Recentemente foi recolhida e publicada a sua poesia: AGUIRRE, Aurelio, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, edición crítica, introducción y notas de Olivia Rodríguez González, Alvarellos, Santiago 2013.

⁴⁴⁵ Carvalho afirma: «“Negra sombra” é unha imitación moi achegada ao orixinal de Aguirre» (CARBALLO, *Sobre lingua e literatura galega*, op. cit., p. 81). Mas, segundo ele, a tradução melhora o original, com as mudanças que Rosalía introduz: CARBALLO, *Sobre lingua e literatura galega*, op. cit., p. 82 e, também e com mais pormenor, em *Estudos rosalianos*, op. cit., pp. 125-126.

⁴⁴⁶ Cfr. AGUIRRE, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., p. 329. A editora, Olivia Rodríguez González, atualiza as convenções gráficas ao padrão vigente da língua castelhana.

Y si triste lloro, lloras...
¡Oh!... Dímelo... tú lo sabes...
Dime, visión tentadora:
¿Qué les dice a los que sufren
El murmullo de las olas?

O poema de Rosalía faz parte do seu livro *Follas Novas*, publicado em Madrid, em 1880⁴⁴⁷.

Cando penso que te fuches,
Negra sombra que m'asombras,
Ô pe d'os meus cabezales
Tornas facéndome mofa.
Cando maxino qu'ês ida
N'o mesmo sol te m'amostras,
Y eres a estrela que brila,
Y eres o vento que zóa.
Si cantan, ês tí que cantas,
Si choran, ês tí que choras,
Y-ês o marmurio d'o rio
Y-ês a noite y ês a aurora.
En todo estás e ti ês todo,
Pra min y en min mesma moras,
Nin m'abandonarás nunca,
Sombra que sempre m'asombras.

Coincidências, semelhanças

As coincidências literais, ou quase literais, são muitas. Mais ainda, se tivéssemos em conta a estrofe IV de Aguirre⁴⁴⁸. Além das coincidências patentes nesses versos, há outras semelhanças. A primeira, que reforça a proposta de Carvalho de que devemos ler «Negra sombra» como uma parte de uma unidade formada por este poema e os dois anteriores: A estrofe IV de Aguirre parece a inspiração direta do poema 1º de Rosalía. Ambos os poetas dirigem as suas palavras ao «mar», ao qual interpelam acerca das suas inquietações, que, também em ambos os casos, o mar deveria sufocar.

Eis também aí a segunda semelhança: os sujeitos interpelados pelos dois poetas. Aguirre dirige-se: na I, a uma pescadora; na II, a um marinheiro; na III, a um «ser misterioso», «realidade ou sombra»; na IV, ao mar. Pela sua vez, Rosalía fala: no 1º, ao mar e ao céu; no 2º, ao seu

⁴⁴⁷ ROSALÍA CASTRO DE MURGUÍA, *Follas Novas*, La Propaganda Literaria, Madrid 1880, p. 52.

⁴⁴⁸ Nomeadamente, ele diz: «del pobre loco se mofan!», sendo ele próprio o louco e sendo os que se mofam aqueles a quem dirige as suas perguntas, entre eles, o «ser misterioso», «realidade ou sombra». E, depois, conclui, falando ao mar, o último dos interrogados: «con que mi espíritu asombras». Cfr. AGUIRRE, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., pp. 329-330.

pensamento; no 3º, à «negra sombra». Se temos em conta que Rosalía prescinde das estrofes I e II de Aguirre e que neste, na IV, o mar é também o seu pensamento, as coincidências são enormes⁴⁴⁹. E há mais, outras. Mas, vamos com as interpretações.

Negra sombra: memória do passado

O que é a negra sombra? Para respondermos, segundo Carvalho⁴⁵⁰, devemos atender não apenas ao poema que a negra sombra protagoniza, aquele que começa, cito literalmente, «Cando penso que te fuches», mas também aos dois anteriores, que começam: «¡Mar! c'as tuas auguas sin fondo», o 1º, e «Caba lixeiro, caba,», o 2º.

No 1º, Rosalía pede ao mar e o céu que a ajudem a «enterrar» um «fantasma» que a «aterra», que é «mais grande» e «pode mais» do que «vós todos», e, conclui a poeta: «implacável, burlão e sanhudo diante de mim sempre vai, e ameaça perseguir-me até à mesma eternidade»⁴⁵¹.

No 2º, Rosalía fala de si para si: Dirige-se ao «gigante pensamento»: «Cava, ligeiro, cava», para que num «fundo buraco» «enterremos» a «memória do passado». Designadamente, serão: a «lousa», «o negro olvido»; e o cemitério, o «nada»⁴⁵².

E, no 3º, tem o protagonismo a «negra sombra que me assombras», diz Rosalía.

Pois bem, seguindo o nosso estudioso⁴⁵³, a «negra sombra», do 3º poema, corresponde ao «passado» do 2º e ao «fantasma» do 1º. A poeta quer, literalmente, «enterrar» o fantasma e o passado. Que, infelizmente, resurgem como uma «negra sombra». No 2º, achamos a chave: a poeta luta exatamente com «a memória do passado». Isso é o que ela quer, infrutuosamente, enterrar: a «memória do passado». Essa é a «negra sombra».

Memória do passado: sentimento de saudade

E por aí, nessa relação com o passado, cabe introduzir, e assim é assinalado por Carvalho, as interpretações filosóficas existenciais e saudosistas. Com efeito, a turbção produzida pela

⁴⁴⁹ Diz Aguirre: «Tú que me ves a tu orilla / en ti meditando a solas» (*Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., p. 330).

⁴⁵⁰ CARBALLO, *Estudos rosalianos*, op. cit., pp. 126-128.

⁴⁵¹ ROSALÍA, *Follas Novas*, op. cit., p. 50.

⁴⁵² ROSALÍA, *Follas Novas*, op. cit., p. 51.

⁴⁵³ CARBALLO, *Estudos rosalianos*, op. cit., p. 128.

memória do passado pode ser vinculada a uma consciência existencial, à experiência da angústia, ao sentimento da saudade⁴⁵⁴.

Entre os três poemas, não há apenas analogia, mas também progressão. Nos três, Rosalía luta, para desembaraçar-se deles, com o «fantasma», no 1º, com a «memória do passado», no 2º, e com a «negra sombra», no 3º. Mas, eis a progressão, no 1º e no 2º há desejo de enterrar o fantasma e a memória do passado, com a esperança de conseguir esquecê-los; porém, no 3º volta a dor com a lembrança: é confirmado o retorno, sempre, da «negra sombra». No total, achamos a dialética lembrança-esperança, própria da saudade, funcionando nesta ocasião a memória, que até entorpece o pensamento, como inibidor da ilusão, atuando o passado, arruinando o presente, como blocagem do futuro.

Com certeza, essa turbção, seguida nos três poemas, pode ser referida a uma consciência existencial e ao sentimento da saudade.

Memória, aflição, sentido

Ora bem, por que dói e dana a memória do passado? Por que resulta aflitiva e prejudicial para quem a tem presente? Carvalho não entra nestas questões, mas vou tentar respondê-las fazendo uso da segunda das suas indicações: que o poema de Rosalía, «Negra sombra», está inspirado naquele outro de Aguirre sobre «o murmúrio das ondas». Começarei por uma consideração geral. A nosso ver, a memória – a presença – do passado será aflitiva se o passado foi melhor do que é o presente, se o passado foi bom e o presente é mau. Inclusive, se o passado foi mau e esse mal ameaça o presente e/ou o futuro. Em todas essas hipóteses, o passado afeta negativamente o presente.

Mas, que entendemos por bom e mau? A avaliação que o sujeito possa fazer da sua situação, i.e., do seu estado e posição no curso dos factos e das ações em que se encontra. Nessa avaliação um elemento essencial será o sentido: aquele que trazem e marcam os factos e, sobretudo, aquele que o sujeito, por meio das suas ações, pode imprimir para contornar, afrontar ou aproveitar os acontecimentos. Se os factos prejudicam, a situação é má; se favorecem, ou se o prejuízo é contornável, a situação será boa. Salientemos isto: a capacidade de uma pessoa para encadear ações

⁴⁵⁴ CARBALLO, *Estudos rosalianos*, op. cit., p. 126. Designadamente, Carvalho conclui remetendo, «na resultante simbólica», para a angústia «do ser» (ibidem, p. 128). Em *Sobre língua e literatura galega*, ele dizia angústia do «esistir» (op. cit., p. 84).

próprias, em última instância, benéficas para si mesma. Em suma, o sentido pode vir dado ou estar aberto, permanecer indeterminado por haver a possibilidade de estabelecer cursos de ação. E habitualmente dizemos que há sentido quando as ações e os cursos possíveis são benéficos, quando o sujeito pode desfrutar do presente e projetar-se no futuro.

Voltando a Rosalía, o efeito nocivo do fantasma, da memória e da sombra é por irromper no presente⁴⁵⁵. O curso presente é afetado, negativamente, pela irrupção do passado, talvez pelo sentido do passado.

Contrastes

Agora podemos concretizar. Vejamos as datas dos poemas de Aguirre e de Rosalía. No dele figura, junto ao lugar, o dia: Vigo, 31 de agosto de 1857. E foi publicado muito pouco depois, na Corunha, a 6 de setembro de 1857. O dela aparece em Madrid em 1880. O de Aguirre é datado quando ele, e também Rosalía, tem uns vinte anos; o de Rosalía é datado quando ela, que já viveu em Vigo e na Corunha, tem uns quarenta anos.

Em consequência, cabe estabelecer que o passado é a vida nos vinte anos, e o presente é a vida nos quarenta anos. Eis o contraste entre passado e presente, que pode ser entre bom e mau, entre melhor e pior. Por exemplo, vale pensar que, talvez, no passado havia umas possibilidades de cursos de ação que, por contraste, no presente e no futuro não há. E, por isso, a memória do passado devém perturbadora, torna-se aflitiva, mesmo dilacerante.

Rastos, restos

Mais uns detalhes: Aguirre morreu afogado, com 25 anos, na Corunha, e Rosalía conhecia e tratou Aguirre. Quando ela escreve o seu poema, Aguirre está morto. Quando se publica, em *Follas Novas*, transcorreram mais de vinte anos da morte de Aguirre⁴⁵⁶. Sem entrar em como pôde ter sido essa relação, estes dados levam-nos a pensar que, de alguma maneira, o fantasma, o passado e a negra sombra têm a ver com Aguirre. Tanto a pessoa como a obra, um poema, de Aguirre têm uma parte essencial no poema de Rosalía. Não afirmo que Aguirre seja o fantasma, o passado, a negra sombra. O que pretendo sustentar é que ele tem um protagonismo especial e essencial: que com

⁴⁵⁵ Cfr. MARINAS, José-Miguel, «La memoria y el duelo», *La escucha en la historia oral*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, pp. 53-54.

⁴⁵⁶ Falecera a 30 de Julho de 1858. Nesse dia, aparece o seu corpo morto. Desaparecera no mar, na praia de Santo Amaro na Corunha onde fora tomar banho, no dia anterior.

a sua pessoa e o seu poema representa, como um signo, esse passado. Mas, dele fica apenas um rasto... e um resto, o seu poema.

Signos: metonímia e metáfora

Assim, por uma parte, Aguirre pertence a um passado, no qual teve um papel como sujeito de relações e ações, umas efetivas e outras virtuais, em que também teve parte Rosalía, pelo menos em algumas delas. Entre eles houve um tempo e um espaço comuns, com umas possibilidades de sentido inerentes, decorrentes da sociabilidade então existente: as pessoas, as relações, as opções, etc. Aguirre como um elemento desse passado pode, metonimicamente, converter-se num signo desse passado⁴⁵⁷. E pode resuscitar, reavivar, as concretizações e os projetos de outrora.

Mas, há outro dado: Aguirre está morto. O que significa que ele não existe no presente: já não é sujeito e as suas relações e ações, o havido e o potencial, pertencem ao passado. Deste modo, como morto, Aguirre representa metaforicamente o passado: o passado como o definitivamente ido, como forma de morte, como experiência parcial da morte, uma morte que vivem os que sobrevivem ao passado e seguem vivos. Também assim está incumbida Rosalía.

Tempos melhores

Com esta bagagem, podemos regressar ao poema de Rosalía e responder a nossa pergunta.

Por que é aflitiva, por que magoa, a «memória do passado»? Porque no passado havia um sentido, uns sentidos, que, agora, não há no presente, nem parece haver no futuro. Simplificando, a vida aos vinte anos era diferente, e melhor, do que é a vida aos quarenta anos. No passado eram possíveis alguns cursos de ação; mas, no presente e o futuro não há essa possibilidade. O contexto pessoal e entorno social variaram e não permitem agora ao sujeito desenvolver essas ações ou outras similares. Outrora houve, havia, uma sociabilidade, talvez mesmo uma alteridade, que agora não há.

Mudaram os tempos, também os da vida própria. Os tempos são piores e Rosalía, com quarenta anos, tem menos tempo á frente. Por tudo isso, magoa a memória.

Impraticável, irrecuperável

⁴⁵⁷ MURGUÍA, Manuel, «Aurelio Aguirre», *Los precursores*, Imprenta de La Voz de Galicia, A Corunha, 1885, pp. 41-65.

Por outra parte, não esqueçamos que esse passado «vivo» (com sentido, com concretizações e virtualidades) aparece, regressa, também como «morto»: i.e., ido, concluído, irrecuperável no presente. A pessoa não pode fazer no presente aquilo que podia fazer, e talvez fez, no passado. Não pode nem prosseguir ou reatar um curso de ação encetado no passado, nem inaugurar um curso de ação que era possível no passado. Ou seja: Rosalía não pode fazer nem o que fazia nem o que poderia ter feito naquele tempo, passado, em que vivia Aguirre. Naquele tempo (e espaço) passado, que ela de alguma maneira partilhou com ele, havia umas hipóteses de sentido que agora não há.

O passado oferece um sentido que não tem curso, que não é viável no presente, que não é factível no futuro: a vida fica, pois, no passado e, com isso, torna «sem sentido» o presente⁴⁵⁸. Com certeza, o presente, a vida aos quarenta anos, possui algum sentido, mas incomparável com o do passado.

Finitude

Aqui devemos salientar outro aspecto da «memória do passado». Trazer o passado ao presente implica também tomar conta da finitude e a intranscendência do passado. Neste caso, Aguirre, as suas realizações, os seus projetos: isto pertence ao passado e não existe no presente. De tudo isso, fica quase nada: algumas lembranças, alguns versos. Percebe-se a intranscendência, o acabamento, os limites e a finitude da ação, da vida, de Aguirre. Em suma, o passado, que foi vida, é no presente morte: está morto. Último avatar da presença, estar morto, antes de desaparecer. Lição, pois, de finitude⁴⁵⁹, que atinge qualquer curso possível de ação. O que aguça o «sem sentido» de presente e futuro: o passado, o «com sentido», mostra também a finitude de qualquer sentido.

Sem sentido

O passado, a memória do passado, fornece pois um sentido três vezes travado no presente: porque desvaloriza o presente, porque não é possível no presente e porque incorpora o nada como horizonte do sentido. Desvaloriza o presente, porque o passado contém mais e melhores possibilidades. Não é possível no presente, porque não há agora as condições – aquela sociabilidade – de outrora. E incorpora o nada como horizonte do sentido, porque a morte anula a existência. Em resumo, a negra sombra, a memória do passado, assombra a vida presente: deprecia

⁴⁵⁸ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, 2011.

⁴⁵⁹ SAMPEDRO, Francisco, *Figuras da finitude*, Laiovento, Santiago de Compostela 2015.

o atual, assesta «sem sentido» e antecipa a morte. O passado é melhor, é impraticável e é morto. Revela o «sem sentido» no presente e no futuro, porque lembra a vida passada e lembra também a morte futura.

«O murmúrio das ondas»

Até aqui fizemos uma reflexão abstrata e aberta, uma especulação, sobre o passado, e o seu contraste com o presente, a partir de dados biográficos mínimos de Aguirre e Rosalía. Talvez não haja que procurar mais, porque quiçá não tenha havido grande relação entre eles.

Atenção: o que dissemos sobre o passado e o presente pode ter valor, para lermos o poema de Rosalía, mesmo não subscrevendo o proceder e a tese de Carvalho, que esse poema faz parte desse conjunto de três e que a negra sombra é a memória do passado. Porque no poema dela, como mostra Carvalho, estão os versos dele.

Portanto, convém lermos o poema de Aguirre: nele pode haver traços que tenham migrado aos versos de Rosalía.

Que diz «O murmúrio das ondas»?

Sentido e sofrimento

O poema de Aguirre consta de quatro estrofes, acabando cada uma delas numa pergunta acerca do que dizem, aos que sofrem (I, II, III) e ao próprio poeta (IV), os murmúrios das ondas⁴⁶⁰. É uma pergunta pelo sentido do sofrimento: como entender o sofrimento, aonde leva o sofrimento, que fazer com o sofrimento? É esperada uma resposta da natureza, designadamente das ondas do mar. De facto, estas murmuram: parecem dizer algo. A questão, a ânsia, é saber o que dizem, se é que dizem algo.

Essa dupla interrogação surge com o sofrimento. A questão concerne o sofrimento em geral, mas no poema são contemplados vários tipos e o que afeta a quem pergunta, ao poeta, é um sofrimento particular. Designadamente, um sofrimento que afasta o sujeito do social, o coloca a sós com si próprio e, afinal, o planta frente à natureza, nomeadamente o mar. Deste, é esperada uma resposta:

⁴⁶⁰ As três primeiras interrogações (I, II, III) são idênticas: «¿Qué les dice á los que sufren / El murmullo de las olas?». A última questão é levemente diferente: «dime lo que me dicen / con su murmullo tus olas». Cfr. AGUIRRE, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., p. 330.

desvelar o sentido do sofrimento, esclarecer o que deve fazer o poeta ante e frente o seu padecimento.

Perguntar

A pergunta é, primeiro, nas estrofes I, II e III, indireta, apresentada a três sujeitos, e só afinal, na IV estrofe, é direta: a questão é posta ao próprio mar. Nas três primeiras estrofes são interpelados, sucessivamente: uma pescadora (I), um marinheiro (II), um «ser misterioso» (III), «realidade ou sombra», que mora no interior do próprio sujeito. Neste caso, a pergunta é duas vezes indireta, porque o «ser misterioso» parece a causa do sofrimento do sujeito: no entanto, é-lhe posta a questão como se os que sofressem fossem outros, como se o padecimento não afetasse nem a quem pergunta nem a quem deve responder. Na última estrofe (IV), a interrogação é dirigida diretamente ao mar, porque não houve resposta dos interlocutores.

De todos eles, é suposto saber o que, aos que sofrem, dizem as ondas: a pescadora e o marinheiro, quiçá, por terem relação com o mar, por viverem dele; o «ser misterioso», acaso, por causar o sofrimento; e o mar, talvez, por produzir as ondas.

Interpelados

A pescadora e o marinheiro, interpelados respectivamente nas estrofes I e II⁴⁶¹, mantêm uma relação de fazer e de lazer com o mar. Ambos conhecem e tratam o mar instrumentalmente, como meio de vida, incluindo algum lazer. O sofrimento que eles podem experimentar, causado pelo mar, é quando este falha como instrumento, quando não dá os frutos esperados. Ou quando é causa de desgraça, eminentemente a morte. Em geral, o seu sofrimento procede da necessidade, da impossibilidade ou a dificuldade de satisfazer necessidades básicas, como a alimentação ou a habitação. Também conhecem, o sofrer de amor, aquele que padece o poeta. Segundo este, tanto ela quanto ele, que sabem das coisas do mar, poderiam dizer-lhe aquilo que, aos que sofrem, dizem as ondas.

A seguir, são interrogados o «ser misterioso» (III) e o mar (IV). Ambos deveriam saber, supostamente, o que diz o murmúrio das ondas: aquele como causa do sofrer, este como causa das ondas.

⁴⁶¹ AGUIRRE, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., pp. 327-328.

Na estrofe III⁴⁶², o «ser misterioso» parece guardar relação, como causa, com o sofrimento do poeta: o mal de amor. Precisamente o mistério reside na incapacidade, até ao momento, de saber se esse «ser» é «realidade ou sombra» e, mais exatamente, «mulher» ou «delírio». Aguirre diz também «anjo», o que nos leva, não apenas a uma entidade sobrenatural, mas, sobretudo, a uma transfiguração da mulher: torna-se um anjo se, com o seu amor, corresponde o dele. Mas, ela pode ser apenas «delírio» ou «sombra», i.e., fantasia dele. Eis o seu drama, o seu sofrimento. Opta por tentar indagar, com uma pergunta indireta, referida aos que sofrem, se o «ser misterioso» está preocupado por esse sofrimento: «diz-me», «tu o sabes».

Na estrofe IV⁴⁶³, constatando que «ninguém» responde, a questão é posta ao mar. Provavelmente essas perguntas, à pescadora (I), ao marinheiro (II) e ao «ser misterioso» (III), nunca tenham sido formuladas, mas apenas pensadas, estando o sujeito antes, como está agora, plantado «meditando» perante o mar (IV). Este, como o «ser misterioso», também causaria sofrimento ao poeta. Seria outro tipo de padecimento, motivado não pela necessidade (como a pobreza da pescadora e do marinheiro), não pelo desejo (como o apelo do «ser misterioso»), mas pela estranheza. O mar também guardaria analogia com o «ser misterioso» em ocasionar uma expectativa e não responder.

Sem resposta

Em nenhuma das tentativas, I-IV, é registada resposta: não sabemos o que dizem, se é que dizem algo, as ondas. Adivinhamos, no entanto, a natureza do sofrimento. Há três: o que causa a necessidade insatisfeita (I e II), o que origina o desejo expectante (III), o que produz a estranheza (IV). O primeiro, do qual sabem a pescadora e o marinheiro, podemos denominá-lo sofrimento material; o segundo, que estes também conhecem, mas de outra forma, é o sofrimento amoroso; e cabe chamar o terceiro sofrimento existencial. O poeta, na sua demanda, padece estes dois últimos: o sofrimento amoroso e o sofrimento existencial.

O sofrimento amoroso

Em nosso ver, o «ser misterioso» (III) que mora no interior do sujeito, na intimidade do poeta, seria uma imagem de uma mulher amada ou, melhor dito e literalmente, amável: uma imagem de

⁴⁶² AGUIRRE, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., p. 329.

⁴⁶³ AGUIRRE, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., pp. 329-330.

outro, um amor, inscrita na sua subjetividade⁴⁶⁴. Não seria um desdobramento do ego, mas uma inscrição de um alter no ego. É uma «forma» que «aparece», uma presença que acompanha «solícita e carinhosa»: segue-o, procura-o, nomeia-o, vela, repousa, canta, suspira, chora com ele, diz o poeta. E essa inscrição é, além de gozosa, pelo menos em parte, aflitiva: afeta o sujeito e demanda um rumo ao sujeito. É uma «visão tentadora». Eis o mal de amor.

O ego sofre porque a alteridade, essa imagem que outro, uma mulher, emite e que ele recebe e vê, sente, gravada no seu interior, pede uma resposta. Esse impacto e essa resposta implicam uma quebra do sentido atual, do curso presente das ações⁴⁶⁵.

Mas, além do impacto da imagem, está a mulher a fazer uma proposta, está ela a esperar uma resposta? A emissão dessa imagem não é intencional, é independente das intenções que possa albergar essa mulher. Em suma, pode haver intencionalidade ou não. O que leva a pôr a questão: será «realidade ou sombra»? Existe, além do efeito, alguma intenção? Há, do outro lado da imagem, um outro sujeito?

A pergunta ao «ser misterioso», como antes à pescadora e ao marinheiro, e finalmente ao mar, reflete a incerteza perante o passo que cabe dar: inaugurar um novo curso de ação, estabelecer uma nova relação. O poeta quer saber se ela o ama, antes de mover-se, para dar esse passo. Pergunta-lho indiretamente. E antes e depois pretende adivinhá-lo, também indiretamente: em aparência, interrogando a pescadora, o marinheiro e o mar; na realidade, auscultando os signos que possam emitir aqueles e, nomeadamente, os murmúrios das ondas.

Aguirre, o poeta a ouvir os murmúrios das ondas e a interpelar os outros que os ouvem, procede como o namorado a desfolhar a margarida, tirando as pétalas, sim-não, para saber se ela o ama.

O sofrimento existencial

Mas, o sujeito não padece apenas pela interpelação que faz a imagem de outro, o apelo do amor, que, porque não está certo, não ousa responder. Como o «ser misterioso», o mar também interpela o poeta: o sujeito medita, só, ao pé do mar, no seu mistério (IV).

O que aqui está em causa é uma imagem da natureza, que o mar perturba, e talvez rompe, com os seus sons, com o dizer e a possível insignificância do murmúrio das suas ondas. Esses murmúrios,

⁴⁶⁴ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres complètes*, édition d'Éric Marty, Seuil, Paris 2002, t. V, pp. 25-296.

⁴⁶⁵ GÁRATE, Ignacio, «Amor y transferencia», in MARINAS, José-Miguel & ARRIBAS, Sonia (eds.), *Mujer es querer. Sobre la ética de las identidades de género*, Minerva Ediciones, Madrid 2009, pp. 115-142.

o que dizem? Verdadeiramente, dizem? O silêncio, a não resposta, exaspera o sujeito. O mar irrompe como natureza alheia ao sujeito. Não fornece uma resposta ao sofrimento humano: não dá uma explicação, não propicia uma solução, não proporciona uma indicação. A expectativa do sujeito está a frustrar-se por efeito do murmúrio, insignificante, das ondas do mar. E, além disso, com isso e por isso, quebra-se a imagem da natureza.

O mar aparentemente diz, murmura, mas afinal não diz, pois esse murmúrio resulta ininteligível ou indecifrável. Realmente, não diz: nem o mar é um sujeito que fale, nem há um sujeito que através dele fale. Em suma, o murmúrio é insignificante, não é um signo, não contém indicação alguma, para os que sofrem. O mar é alheio ao poeta, aos que sofrem, ao ser humano. Eis o sofrimento existencial: a perda de sentido⁴⁶⁶.

Mas, com a ausência de sentido, retorna ao sujeito a possibilidade, a única, de enfrentar o sofrimento: a via da ação.

Estranho, estranha

A pergunta reiterada e a não resposta permanente introduzem uma mudança na imagem da natureza antes possuída pelo sujeito: a natureza deixa de ser familiar, para se tornar estranha. Deixa de aparecer como própria, para se mostrar como alheia. Contra o que quereria o poeta, não existe com o mar, em termos de comunicação, interação possível. Porque no mar, dentro do mar ou detrás do mar, não há um sujeito. O mar é como um espelho⁴⁶⁷: o único sujeito que há é o próprio sujeito que olha. As relações possíveis com o mar são as que mantêm a pescadora e o marinheiro, que o tratam como um objeto: a exploração, que pode incluir o respeito, o conhecimento e a utilização. Não cabe esperar que o mar, a natureza em geral, se comporte como um sujeito.

Ao contrário, essa relação instrumental com o alheio, como a natureza exterior (nomeadamente, o mar), é posta em causa com a visão de uma mulher, com a imagem amorosa que dela fica e a faz aparecer como potencial alter ego. Essa experiência transtoca a imagem tradicional e vigente da mulher⁴⁶⁸, subordinada ao homem, sujeita a relações instrumentais. Pelo poeta, no entanto, ela não

⁴⁶⁶ Cfr. o poema de Heine «Perguntas», ao pé do mar um sujeito a pôr questões (existenciais) e a escutar os murmúrios (o silêncio) das ondas: HEINE, Heinrich, «Fragen/Perguntas», *O Mar do Norte. Die Nordsee*, Espiral Maior, estudo introdutorio, tradución, notas e meditación ulterior de Luís G. Soto, A Corunha 2015, pp. 126-127.

⁴⁶⁷ MARINAS, José-Miguel, «Fundamento del espejo», *La razón biográfica. Ética y política de la identidad*, Biblioteca Nueva, Madrid 2004, pp. 301-313.

⁴⁶⁸ MARINAS, José-Miguel, «Mujer es querer. Sobre la ética de las identidades de género», in MARINAS & ARRIBAS (eds.), *Mujer es querer. Sobre la ética de las identidades de género*, op. cit., pp. 11-29.

é vista apenas como objeto, nem apenas como natureza. Com ela pode haver uma interlocução e dela cabe esperar uma resposta. Sempre que na mulher haja intencionalidade, vontade. Essa é a expectativa, e a dúvida, do sujeito, do poeta.

A imagem dela poderia impactar, e ser, como o murmúrio das ondas: um efeito sem intenção, porque ela não a tenha ou porque nela, como no mar, não a haja. Que a mulher possa carecer de intenção, para com o poeta, é um mal: significaria que ela não o ama. Esse é o seu temor. Mas, ele descarta que a mulher seja apenas natureza, que nela, como no mar, não haja subjetividade. É o próprio da época: a mulher é, conforme à imagem tradicional e vigente, natureza. Porém, assim sendo, ela não poderia chegar a ser o alter ego que ele sente viver, antecipadamente e ilusoriamente, no «ser misterioso» que no seu próprio ser mora.

Paragem: agir, morrer?

A quebra da imagem da natureza é análoga com a alteração na subjetividade, no interior do sujeito, pela instalação da imagem amorosa, restante da aparição de uma pessoa, uma mulher. O mar e a mulher, instalados no interior do sujeito, perturbam, questionam o sentido da sua existência, o curso que ele levava ou seguia na sua vida. Ambos impõem uma paragem, assinalam um desvio. Mulher e mar são signos que dizem e calam. A esse silêncio, que segue ao aparecer dela e ao murmúrio delas, deve responder o sujeito com a sua ação.

Mas, o sujeito não está certo da hipotética proposta e a possível resposta da mulher. Eis o mal de amores, desfolhar a margarida, auscultar as ondas: é que ela me ama? O patente, e talvez definitivo, silêncio do mar representa o temido silêncio e a negativa da mulher. Ele sofre por não saber e por deduzir, de não saber, que ela não o ama. Nessas condições ele prefere morrer: «estatela-me contra uma rocha», pede Aguirre ao mar, «ou diz-me o que me dizem com o seu murmúrio as tuas ondas»⁴⁶⁹.

Assim conclui o poema: o amor ou a morte. Em nosso ver esta alternativa expressa a vertigem da decisão, mas não as opções reais. A alternativa é menos trágica, ainda que segue a ser dramática: relação ou solidão. O poeta deve escolher, eis a vertigem, entre decidir, ou não, tentar a relação. Se ele se inibir ou se é rejeitado, já sabe o que lhe espera: o que tem: sofrimento e solidão. E o termo dessa senda pode ser a morte. Mas, esta não constitui, de entrada e pelo momento, uma opção real.

⁴⁶⁹ Cf. AGUIRRE, *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, op. cit., p. 330.

Aguirre quer que o mar, oferecendo algum signo, o ajude a decidir e agir: que lhe tire a vertigem e o risco da decisão e a ação. Ou que, no caso contrário, de persistir no seu silêncio, lhe tire vida: quiçá, mais exatamente, só a consciência e a vontade, para não encarar a liberdade.

Subjetividade, liberdade

A «visão tentadora» alicia a interrogação, não apenas pela atitude da mulher (a intenção), mas também pelo ser dela (a subjetividade). É posta a questão da existência da mulher como outro sujeito com consciência, vontade e liberdade próprias⁴⁷⁰. E, se existe assim, ultrapassa a subjetividade desse sujeito, o poeta, que possui a sua imagem e, também e sobretudo, é possuído por ela. Ele não pode dominar, não pode manipular, essa outra existência. Não o pode fazer sem destruí-la, sem renunciar ao alter ego. A subjetividade dele, o sujeito mesmo, deve reformular-se em relação à mulher. A sua liberdade encontra a dela: o que é que ela fará? De aí, multiplicada, a incerteza da ação: por não saber dela, por desconhecer o que pensa, por ignorar como vai responder. O poeta espelha-se nesse alter ego, a mulher, que, como ele próprio, cintila, oscila, entre o ser e o nada: nessa interação especular, o poeta toma consciência e tem experiência da liberdade. Com o «ser misterioso» aparece a liberdade: surgem produzindo uma suspensão do sentido e reportando uma ocasião para a ação.

Percebendo o «ser misterioso» e pensando na «mulher», o poeta enfrenta a carência de sentido e a ausência de ação: conhece e experimenta uma passagem pelo vazio. Não é que aqueles estejam vazios: é que tomar consciência dele, pensar nela, implica fazer uma paragem no sentido, abrir um parêntese: o da meditação, o da deliberação. E este é o vazio que as ondas, com o seu murmúrio, não enchem. Elas produzem um vazio semelhante: há um sentido na natureza? A interrogação suspende o sentido pressuposto, não questionado, impensado: a hipótese e crença animista, a existência de uma ordem antropomórfica, a agência de um desígnio filantrópico. O murmúrio das ondas causa interrogação e desassossego no sujeito: não acha nele resposta ao seu sofrimento. Pior do que isso: não acha nele resposta alguma. O mar não diz nada ao sujeito: diz-lhe o nada. Põe o poeta a sós com si próprio, deixado à sua consciência e à sua vontade, entregue à sua liberdade.

Pensar, agir

⁴⁷⁰ BEAUVOIR, Simone de, *O segundo sexo I. Os feitos e os mitos*, Xerais, Vigo 2008.

O poema contém uma interrogação pelo sentido, o que fazer?, que surge no ponto em que o sentido, o curso da ação, é suspenso pelo sofrimento, derivado das necessidades insatisfeitas, ocasionado pelo desejo amoroso, causado pelo estranhamento da natureza. Com esse pano de fundo, o sujeito, o poeta, tem, detém, a possibilidade de agir. Ainda mais, deve agir pela pressão do sofrimento: porque, com a sua ação, talvez possa eliminar ou mitigar o seu sofrer.

No poema achamos o momento-processo da meditação e a deliberação⁴⁷¹. O sujeito não quer apenas saber, quer saber para agir: medita e delibera para libertar-se do seu sofrer. Quer saber o que se passa, o que é que lhe acontece? E sabê-lo, assumi-lo, é mudar o curso de ação: parar-se, primeiro; desviar-se, depois. Endereçar os seus passos, traçar um rumo, em direção ao «ser misterioso». A alternativa para o poeta é, em última instância, o nada. Mas, isto sublinha a importância do curso de ação alternativo: aquele que alicia, ilumina e propicia o amor (exatamente: a imagem, a pegada, a presença ausente, de uma mulher) e que possibilita e dificulta a liberdade.

Expectativa

Aí nos deixa o poema, por aí fica o poeta: só, ante o mar, em silêncio depois de falar, de si para si, com as ondas, com um ser misterioso que nele mora, com um marinheiro e com uma pescadora. Aguirre oferece, realiza, uma magnífica meditação acerca do sentido, que é também uma deliberação sobre a possibilidade de iniciar um curso de ação, tendo como expectativa, como objetivo ou finalidade, a interação com outro sujeito, um alter ego, que se entrevê na imagem de amor causada por uma mulher.

É um cenário rupturista, inaugural, com o amor como centro e o olhar posto no futuro, no estabelecimento e desenvolvimento de uma relação amorosa entre seres hipotética e potencialmente iguais. De entrada e pelo momento, iguais em liberdade: em tê-la, apesar de não terem a mesma. Porém, essa perspectiva constitui apenas uma hipótese, num momento zenital, no qual o amor tem como alternativa, já de partida, a solidão e, como extremo, a morte⁴⁷².

Ressonâncias, ecos

⁴⁷¹ SOTO, Luís G., «Vivir solo, vivir juntos», *Agora 24/1*, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 81-103 (em especial, pp. 94-97).

⁴⁷² BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. V, pp. 269-270 e pp. 285-287.

Como repercutem os versos de Aguirre no poema de Rosalía? Ao transcrevê-los ela incorporou não apenas o significante, mas também muito do significado. Os efeitos são algo diferentes se lermos «Negra sombra» em conjunto com os dois poemas anteriores, como propõe Carvalho, ou com independência deles e doutros, como uma peça única.

Se, como quer Carvalho, vinculamos e identificamos a «negra sombra» com a «memória do passado», Aguirre e o seu poema aparecem para mostrar um passado, um tempo, melhor, agora irrecuperável e impraticável, revelador de finitude e sem sentido no presente.

Ora bem, esses são efeitos do contexto, que o próprio texto, o poema de Aguirre, por si só arrasta e, além disso, transporta outros. Por outras palavras, se lermos como peça única e independente o poema de Rosalía e não partimos da identificação, proposta por Carvalho, da «negra sombra» com a «memória do passado», cabe achar efeitos semelhantes.

Mas, o poema de Aguirre, por si só e como texto incorporado no de Rosalía, transporta, como significados latentes, o perguntar sem resposta, o sofrimento amoroso e o sofrimento existencial, o desencantamento e a estranheza perante a natureza, o encantamento e o entranhar suscitado pela subjetividade⁴⁷³, a comoção da liberdade, a vertigem da decisão e o risco da ação, a incerteza do pensamento e o tremor e temor do agir⁴⁷⁴.

Divergências, convergências

Não pretendemos dizer que estes sejam os significados do poema de Rosalía, mas que algo deles nele há. E outros, porque os seus versos⁴⁷⁵ registam notáveis diferenças com respeito aos de Aguirre.

Para começar, a sombra é «negra», o que significa predominante, se não exclusivamente, negativa. De facto, o que faz é «mofar-se» da poeta, quando se pensa liberta dela, e «assombrá-la»: aparecer, por toda a parte e em toda ocasião, e projetar-se sobre ela. A sombra espanta e ensombrece: assola e arruína a consciência e a vontade da poeta.

Por outra parte, a sombra permanece sempre indefinida: o que seja está por descobrir-se, de que é sombra não o sabemos. Talvez o saiba Rosalía, mas ela não diz, nos seus versos, se a sombra é de algo ou alguém ou representa a inteira realidade: «Em tudo estás e és tudo para mim».

⁴⁷³ SAMPEDRO, «O rol da alteridade», *Figuras da finitude*, op. cit., pp. 93-98.

⁴⁷⁴ Cfr. SOTO, Luís G., «A saudade dos mortos», in BRAZ TEIXEIRA, António, NATÁRIO, Maria Celeste, EPIFÂNIO, Renato (coords.), *Sobre a Saudade. V Colóquio Luso-Galaico*, Zéfiro, Sintra 2017, pp. 152-163.

⁴⁷⁵ Cfr. ROSALÍA, *Follas Novas*, op. cit., p. 52.

Além disso, a «negra sombra», ainda habitando no interior: «em mim mesma moras», aparece, sobretudo, no exterior: é «sol», «estrela», «vento», «rio», «noite e aurora» e, também, canto e choro. Manifesta-se, sobretudo, na natureza, mas também na subjetividade (canto, choro) dos outros: «és tu que cantas, és tu que choras».

Ora, apesar destas diferenças, o poema de Rosalía herdou, ainda que esta herança não tenha sido sempre reconhecida, também significados dos versos de Aguirre. Por exemplo, algo salientado pelos leitores e estudiosos como a consciência ou o sofrimento existencial está já em Aguirre⁴⁷⁶. Obviamente, os matizes, que podem ter enorme importância, são diferentes.

Conclusão: tese

Lembrando Aguirre, nomeadamente, o drama surgido ao perspetivar a ação em liberdade, penso se a «negra sombra» de Rosalía, identificada com tantas cousas⁴⁷⁷ e sempre aberta à significação⁴⁷⁸, não terá algo a ver com a liberdade. Parafraseando Ricardo Carvalho Calero, quiçá a negra sombra, a memória do passado, seja a memória da liberdade ou, seguindo com Carvalho, talvez com a negra sombra apareça o fantasma da liberdade.

Referências bibliográficas

- AGUIRRE, Aurelio (2013), *Recuerdos de agosto. Obra poética, 1850-1858*, edición crítica, introducción y notas de Olivia Rodríguez González, Santiago: Alvarellos.
- BARTHES, Roland (2002), *Fragments d'un discours amoureux, Œuvres complètes*, t. V, édition d'Éric Marty, Paris: Seuil.
- BEAUVOIR, Simone de (2008), *O segundo sexo I. Os feitos e os mitos*, Vigo: Xerais.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1971), «Negra sombra», *Sobre lingua e literatura galega*, Vigo: Galaxia.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1979), *Estudios rosalianos*, Vigo: Galaxia.
- GÁRATE, Ignacio (2009), «Amor y transferencia», in MARINAS, José-Miguel & ARRIBAS, Sonia (eds.), *Mujer es querer. Sobre la ética de las identidades de género*, pp. 115-142, Madrid: Minerva Ediciones.
- HEINE, Heinrich (2015), *O Mar do Norte. Die Nordsee*, estudo introdutorio, tradución, notas e meditación ulterior de Luís G. Soto, A Corunha: Espiral Maior.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2011), *L'irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion.

⁴⁷⁶ Nomeadamente, CARBALLO, *Sobre lingua e literatura galega*, op. cit., pp. 79-81.

⁴⁷⁷ LÓPEZ CASANOVA, Arcadio, *A modernidade poética de Rosalía: unha interpretación*, Real Academia Galega, A Corunha 2013.

⁴⁷⁸ RODRÍGUEZ RIAL, Nel, «Estética e metaestética en Rosalía de Castro», *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Consello da Cultura Galega - Universidade de Santiago de Compostela 1986, v. III, pp. 179-190 (em especial, pp. 188-190).

- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (2013), *A modernidade poética de Rosalía: unha interpretación*, A Corunha: Real Academia Galega.
- MARINAS, José-Miguel (2004), *La razón biográfica. Ética y política de la identidad*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARINAS, José-Miguel (2007), *La escucha en la historia oral*, Madrid: Síntesis.
- MARINAS, José-Miguel (2009), «Mujer es querer. Sobre la ética de las identidades de género», in MARINAS, José-Miguel, & ARRIBAS, Sonia, (eds.), *Mujer es querer. Sobre la ética de las identidades de género*, pp. 11-29, Madrid: Minerva Ediciones.
- MURGUÍA, Manuel (1885), *Los precursores*, A Corunha: Imprenta de La Voz de Galicia.
- RODRÍGUEZ RIAL, Nel (1986), «Estética e metaestética en Rosalía de Castro», *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, v. III, pp. 179-190, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega - Universidade de Santiago de Compostela.
- ROSALÍA CASTRO DE MURGUÍA (1880), *Follas Novas*, Madrid: La Propaganda Literaria.
- SAMPEDRO, Francisco (2015), *Figuras da finitude*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- SOTO, Luís G. (2005), «Vivir solo, vivir juntos», *Agora 24/1*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 81-103.
- SOTO, Luís G. (2017), «A saudade dos mortos», in BRAZ TEIXEIRA, António, NATÁRIO, Maria Celeste, EPIFÂNIO, Renato (coords.), *Sobre a Saudade. V Colóquio Luso-Galaico*, pp. 152-163, Sintra: Zéfiro.

Luís Lóia *

O *des-envolver* como condição saudosa para a indiferenciação

Resumo: Procuramos mostrar como, para Eudoro de Sousa, o regresso ou ingresso a uma condição primordial de plenitude exige uma metamorfose, que se dá por morte da condição de vida objetiva, daquele que se disponibiliza para uma vida simbólica, retirando os envolventes que o encobrem, isto é, des-envolvendo-se.

Palavras chave: Mitologia, Metamorfose, Catábise, Indiferenciação

The unveiling as condition to the *aspired* indifference

Abstract: We seek to show how, for Eudoro de Sousa, the return or entrance into a primordial condition of fullness requires a metamorphosis, which occurs by the death of our condition in objective life, removing the envelopes that cover it, in order of a symbolic life

Keywords: Mythology, Metamorphosis, Catabasis, Indifferentiation

* Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. E-mail: luisloiaucp@gmail.com

Eudoro de Sousa, em *Mitologia*⁴⁷⁹, começa por afirmar que o homem é aquele que recusa o que gratuitamente lhe é dado, isto é, recusa-se a si próprio, recusa a sua natureza. Este homem que recusa e se recusa não se pode encontrar a si próprio, vive exilado, encerrado numa objetivação que o torna e torna o mundo em que vive num mundo de coisas. É a recusa em ir ao fundo, ao fundamento primeiro e radical, *descendo*⁴⁸⁰ ao encontro do seu ou do ser-Origem. Seja no termo ou no início, pretende-se a afirmação de um pensar que tem que descer ao limite do pensamento categoriável, ao liminar do impensável, onde, transversalmente e entre ambos, se encontra o Mito. Não se reconhece que Homem e Mundo não se podem apartar, porque ser homem e ser-se no mundo, nesse Mundo em que o homem está e esse Homem que está no mundo, ambos se encontram projetados no mesmo projeto e é isso que o homem recusa.

A constatação parte do princípio que Homem e Mundo são partes constituintes de um mesmo *Projeto*, onde estão simbolicamente co-implicados e do qual dependem para verdadeiramente serem, em estreita unidade indiferenciada. Ora, é precisamente a quebra desta unidade indiferenciada, pela afirmação de um homem que se isola, distinguindo-se, da *Natura*, que constitui a recusa. Isto é, a consciencialização da individualidade humana quebra o *Projeto* que coordena Homem e Mundo. Podendo-se entender esse *Projeto* como Cultura que a cada momento torna possível a afirmação ou a apresentação do que é a partir de algo que lógico- discursivamente ainda não era, como condição de possibilidade desse que vem a ser, compreendemos, então, que o Mito é originador e instituidor desse *Projeto* e é-o de modo tão claro na cultura grega que é da apartação dessa mesma unidade – o que implica a sua consideração – que se afirma a filosofia como sua característica e manifestação cultural fundamental.

Assim, segundo o afirmado, o homem grego, mas também todo o homem instaurado nesse projeto que é uma cultura, o homem moderno contemporâneo, ocidental, é aquele que recusa a aceitar o que gratuitamente lhe foi e é dado. A afirmação do homem é, paradoxalmente, a sua própria recusa e a partir daqui decorrem todas as outras determinações.

Homem e Mundo estão, mesmo assim, correlacionados até ao limite do possível ou o liminar do pensado, passando pelo pensamento pensado, e esse nexos não é o da sujeição do homem ao mundo

⁴⁷⁹ SOUSA, Eudoro de, *Mitologia*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1980 (2ª ed. com o título: *Mitologia I — Mistério e Surgimento do Mundo*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1988). A edição consultada é: SOUSA, Eudoro de, *Mitologia. História e Mito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

⁴⁸⁰ Grafamos em itálico como modo sugestivo para realçar a dinâmica inerente a qualquer catábese.

ou do mundo ao homem, porque isto pressupõe a oposição e até o aniquilamento de um ou de outro; o nexa também não é apenas gnosiológico, em que o homem se propõe conhecer o mundo, todo o mundo. A conexão verdadeira dá-se quando os dois termos se afeiçoam um ao outro, no entanto, todas as possibilidades já estão contidas no Projeto que projetou homem e mundo.

Assim, Cultura é o nexa dramático em que se oculta o projeto do homem, onde os homens se encontram jogados sem saberem que é um jogo e desconhecendo as regras do mesmo. Mas na cultura, no projeto, também estão jogados os deuses. Um deus, nesse projeto, é um mundo e outro deus é outro mundo; cada deus *munda*, isto é, faz seu mundo do que ainda não era – diacosmiza – , mas oculta-se, morre, no mundo que desocultou. Neste sentido, mito é ontofania, cosmofania e antropofania, é manifestação do Ser, do Cosmos e do Homem.

É por deus imergir no mundo que ele emerge que a verdadeira Mitologia está por fazer, isto é, segundo Eudoro, o âmbito da Mitologia ou, segundo nós, da *Philomythia*, será precisamente esse relato dos deuses que, morrendo, *mundam*, prejetando nesse mundo, em relação de co-implicação o Homem. Podemos, por isso, conceber uma descontinuidade de projetos, pois um homem pode estar em um mundo e outro homem em outro mundo, percebendo-se, por aí, as diferentes mundividências, tais como o mundo do selvagem e mundo do civilizado, ou o mundo do poeta e mundo do artesão, mas esse homem e esse mundo são sempre interdependentes, mesmo no âmbito da recusa ou da cisão.

Tal como o deus que se oculta quando diacosmiza, o Projeto também é Cultura envolvida e ocultada pelas suas manifestações e, no mesmo sentido, também o homem e o mundo envolvem e ocultam o projeto que os instaura⁴⁸¹. Então, o que é necessário é uma *Philomythia* que retire todos os envolventes do desenvolvimento humano, por forma a tornar presente o que está oculto ou ausente.

«Pensar é isso mesmo, tornar presente, des-envolver»⁴⁸².

⁴⁸¹ Ou seja, como nos diz Paulo Borges: «... desocultando-se e separando-se do mundo da unidade, ou de uma Natureza trans-humana, trans-natural e trans-divina, ainda sem dicotomias como a de interior e exterior, rejeitando a sua integração ritual e mítica, o Homem, por via da humanidade helénica e da nascente filosofia, converte-a na *Physis* pré-socrática, que não pode doravante senão surgir como o que se recolhe, interioriza e oculta perante o que de si destaca e exterioriza». Cf., BORGES, Paulo, *Pensamento Atlântico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp. 424-425.

⁴⁸² SOUSA, Eudoro de, *Mitologia. História e Mito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 31.

Permite-se, assim, uma leitura da história do homem como aquele que recusa, isto é, como aquele que se afirmou e se afirma envolvendo e ocultando, em etapas sucessivas do seu desenvolvimento histórico, precisamente, o Mito que o originou, não aceitando e não tomando como seu o que não seja um produto das suas próprias mãos, esquecendo que qualquer fazer seu é sempre um destruir e cada conquista sua será, neste sentido, uma destruição da própria natureza da qual o homem, mesmo querendo, não se pode exilar. Mas tal é apenas a substituição de um mito por outro mito, pois que só um mito pode substituir outro mito.

O que assistimos é a passagem, por ação do homem, da vigência próxima do Mito da Origem, para a vigência do Mito do Homem que do primeiro se afasta pela recusa do que gratuitamente lhe foi dado. Nesta passagem, o homem vê-se estranho num mundo que foi o dele quando já vive em outro mundo que dele começa a ser, pois que começa a tornar-se um outro homem, num outro projeto, numa outra cultura. Mas estes termos em que se concebe esta passagem são eles próprios reflexos de uma cisão entre o outrora e o agora, entre um projeto e outro projeto, entre um mito e outro mito. Esta cisão mostra que vieram à existência histórica culturas adversas ao mito que, efetivamente, lhes deu origem.

O mito que configura a cultura que manifestamente o recusa, e que lhe dá o seu ser de Mito do Homem, é o mito que institui a cultura grega. No caso grego, trata-se de um mito não expresso, um mito que, está oculto, um mito que não faz parte da sua mitologia, enquanto biografia dos seus deuses, mas que é um mito do mundo mediterrâneo pré-helénico: o Mito da Origem.

A Grécia é, assim, o lugar em que se desempenha o primeiro drama cultural exclusivamente humano. Dramático porque é a cultura de um homem que se constitui e se institui, como moderno ou civilizado, citadino e urbano, por exclusão dos deuses. Exemplo do afirmado é o que se oculta nos mitos trágicos, característicos da Helenidade. De facto, a tragédia grega é a tragédia de heróis que são mais do que humanos, pois que têm sempre algo de excessivo ao humano, algo que o humano já não admite porque se afirmou como demasiadamente e solitariamente humano. Essa excessividade é a presença dos deuses que dos heróis se apossaram ou que neles se presentificam quando os criam. O curioso é que os mitos trágicos podem ser entendidos ou compreendidos como a própria tragédia que se representa a origem da cultura grega. E isto tanto mais se justifica porquanto do mesmo impulso mítico dado pelo Mito da Origem, brotam todos os mitos possíveis, todos os mundos, todos os projetos todas as culturas.

De facto, na mitologia grega, o processo teogónico não nos diz como os deuses vieram a ser deuses, apenas nos diz como vieram a ser o Mundo e o Homem. Deuses acenam quando põem o mundo e o homem e neles se ocultam ou morrem ao pô-los. Deuses nascem, vêm ao mundo, vêm do Projeto que é o projeto do projetado mundo e homem particulares. Isto é mitologia, mas não biografia dos deuses; é biografia do homem e do mundo; antropografia e cosmografia entrelaçadas por um deus que se oculta no entrelaçado⁴⁸³.

Nesta complementaridade, o que o Mito é e mostra é que a Ontofania, é teocriptia e, por sua vez, teocriptia é ontocriptia e o reflexo disso é a transparência da fulguração ofuscante que é aceno de um acenado só pensável como ausência do acenante. Assim, mundo e homem existem – são – porque um deus, que é e que permanece, existiu e morreu. Daí que seja o mesmo processo, sucessivamente, aquele a que assistimos em qualquer tipo de relação que se possa instituir entre os diferentes horizontes e aqueles que neles habitam e como neles habitam – uma morte que é vida. Do mesmo impulso mítico e por isso em forma estruturalmente idêntica, irrompem os mitos na forma de catábases. Uma catábase é, literalmente, uma descida aos infernos e enquanto descida aos infernos é descida igualmente de deuses, de semi-deuses, de heróis, mas não do comum dos mortais – com exceção para o iniciado nos Mistérios –, que descreve uma transcensão que se dá no limite de um mundo onde se vê o liminar de outro. Neste duplo movimento, descendente e ascendente, catábases são as dos deuses que descem às coisas e são as dos homens que se propõem recuperar o sentido dessas coisas nos deuses. Os deuses descem desenvolvendo-se, isto é, tirando alguma camada do todo o envolvente que os cobria; os homens sobem desenvolvendo-se, isto é, retirando as camadas de objetividade que não os permitia estar disponíveis. O caminho percorrido, que uns e outros fazem, é o que corresponde, com mais fidelidade, ao que se designa por impulso mítico, força, pulsão, dinamismo que é excessivo, mas também atrativo, dado que é impulso da Origem que coliga tudo e que é e o que pode vir a ser.

No impulso mítico, que perpassa toda e qualquer catábase, isto é, que lhe é inerente, pois em contrário não poderíamos falar de mitos, os homens sobem o mesmo caminho que os deuses descem e meio caminho, entre horizontes, encontram-se, reconhecendo-se uns nos outros. O caminho que o homem inicia é em direção a um aceno de deus e esse aceno de deus se dá a partir de um mundo que já não é o mundo nem dos deuses nem dos homens. Significa que estamos entre

⁴⁸³ Cf., Idem, pp. 44-48.

mundos complementares que, em si, formam um triângulo: no vértice o Deus Acenante da Origem, na base o mundo onde irrompe o aceno e o mundo para quem se acena.

O caminho que o homem inicia, quando se disponibiliza e morre para a sua vida objetiva, é a descida ao reino dos mortos para que possa renascer no reino onde se vislumbram os acenos dos deuses. Ainda assim, este é um reino semelhante a um purgatório, pois que o homem, já não sendo apenas homem, não é ainda subsumido totalmente em deus. Neste reino da trans-objetividade, do simbólico, onde decorre o drama ritual da possível religação, é ainda um reino ou horizonte limite e liminar: limite da trans-objetividade, liminar da excessividade caótica que aí apenas se vislumbra como Fulguração Ofuscante de um Deus Acenante, da Origem⁴⁸⁴.

As catábases, ou os mitos a elas referentes, exigem a morte, mas uma morte que é condição de uma vida, ou que é apenas um morrer como momento de uma mesma vida vivida em mundos diferentes e, de facto, diferente é o homem que habita um mundo e diferente é o homem que habita entre outro mundo e, ao mesmo tempo, diferentes são os mundos que um e outro homem habitam. Significa que a catábase é ela própria uma metamorfose e as metamorfoses, neste sentido, são, ao mesmo tempo, de homens e de mundos.

No mito, a metamorfose é mudança, alteração, transmutação, é renascimento que implica uma morte para que haja uma renovação da vida, é uma passagem ou trânsito do mesmo ao outro, um trânsito que comporta um transe e um transe que possibilita um trânsito entre mundos. Instaurados pelo mesmo Deus ou pelo mesmo Projeto e compreendidos num mesmo impulso mítico, os deuses, o homem e o mundo metamorfoseiam-se do mesmo que são para o outro que vêm a ser quando percorrem os vértices da triangulação onde estão co-implicados em ordem à Origem.

Os diferentes percursos da triangulação, da Origem para o trans-simbólico ou da objetividade para o trans-simbólico, exigem uma metamorfose porque nos diferentes vértices ou horizontes, diferentes são já os homens e os mundos que eles habitam. Só morrendo num mundo podemos viver em outro, mas a morte só se dá estando disponível para a receber e será por sucessivas mortes e metamorfoses que nos aproximaremos do limite que é liminar da Origem.

No caso do homem, e das mortes que tem que sofrer no caminho da base para o vértice cimeiro do triângulo, as metamorfoses implicam, em primeiro lugar, que abandone o horizonte da objetividade em que está situado, mas não apenas da objetividade que faz do mundo tomando-o como coisa, é,

⁴⁸⁴ Cf., Idem, p. 173.

sobretudo, um abandono da objetividade que faz de si mesmo. Exige-se a renúncia do *mim* e do *me* para que o *eu*, que aí se oculta, se possa afirmar e manifestar em toda a sua plenitude.

Nas palavras de Eudoro, que inspirou a nossa reflexão: «Quem não renuncie a si mesmo, não morre; só acaba, e acaba, sem querer, por já não ter o que teve e sempre quis ter»⁴⁸⁵.

Embora Eudoro não o diga, é nossa posição que também aqui se afirma um triângulo de complementaridade, entre o Mito da Origem, que é Mistério, os mitos religiosos fundantes, fundadores das religiões, de deuses, da natureza, dos mundos e o Mito do Homem. Na mesma ordem de sentido, no vértice está o Mito da Origem e na base o Mito do Homem, oposto aos mitos fundantes; no vértice o Mistério e na base a objetividade oposta à trans-objetividade. Estamos em crer que assim é porque, embora o Mito do Homem seja um apartamento, uma recusa, uma separação, uma tentativa de destruição do próprio triângulo onde o homem se coloca no centro, em oposição a Deus e à Natureza, não deixa de existir no horizonte da objetividade uma certa nostalgia, ou até mesmo saudade, de uma convivência harmoniosa e indiferenciada, senão ainda com Deus, pelo menos com a Natureza.

Referências bibliográficas

BORGES, Paulo, *Pensamento Atlântico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002

SOUSA, Eudoro de, *Mitologia*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1980 (2ª ed. com o título: *Mitologia I — Mistério e Surgimento do Mundo*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1988). A edição citada é: SOUSA, Eudoro de, *Mitologia. História e Mito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004

⁴⁸⁵ Idem, p. 129.

Manuel Cândido Pimentel*

A conceção da Saudade em Ramón Piñeiro

Resumo: Este artigo incide sobre a noção da saudade no filósofo galego Ramón Piñeiro. O pensador defende que a unidade espiritual da Galiza e de Portugal está na saudade e interpreta este sentimento no quadro de uma ontologia fundamental e de uma conceção existencial da vida humana. Definindo diferenças entre a saudade e outras formas afetivas, como a *añoranza*, a nostalgia e a *anela*, Piñeiro defende uma instância pura da saudade que não se confunde com aquelas formas e que coincide com a intimidade essencial do ser humano.

Palavras-chave: saudade, Galiza, Portugal, ontologia, *añoranza*, nostalgia, *arela*.

The concept of Saudade in Ramón Piñeiro

Abstract: This paper focuses on the notion of saudade in the Galician philosopher Ramón Piñeiro. The thinker claims that the spiritual unity of Galicia and Portugal is in saudade and interprets this feeling within the framework of a fundamental ontology and an existential conception of human life. Defining differences between saudade and other affective forms, such as *añoranza*, homesickness and *arela*, Piñeiro defends a pure instance of saudade that is not confused with those forms and that coincides with the essential intimacy of the human being.

Key words: saudade, Galiza, Portugal, ontology, *añoranza*, homesickness, *arela*.

* Universidade Católica Portuguesa; e-mail: cpimentel@fch.lisboa.ucp.pt

Na paisagem intelectual da Galiza, Ramón Piñeiro (1915-1990) sobressai como o pensador que mais pugnou por estabelecer os fundamentos de uma cultura espiritual comum a galegos e portugueses. Levou a cabo uma tal tarefa num conjunto de textos que escreveu entre as décadas de cinquenta e setenta de Novecentos e que felizmente reuniu no livro que editou em 1984 sob o título de *Filosofía da Saudade*⁴⁸⁶. Ao situar-se filosoficamente no terreno da preocupação existencial, foi para o sentimento da saudade que virou a sua inquietação, vendo neste a forma característica do ser e do estar da Galiza e de Portugal, o elemento vivencial por detrás da torrente de manifestação do lirismo, desde a literatura medieval, ou galego-portuguesa, até ao universo poético dos séculos XIX e XX, de onde destaca as figuras maiores de Rosalía de Castro (1837-1885) e Teixeira de Pascoaes (1877-1952)⁴⁸⁷.

Com a estruturação político-administrativa do Noroeste peninsular pelos romanos, na área que vai desde o rio Douro até ao Cantábrico, estabeleceu-se a província que o Império Romano nomeou Galécia (*Gallaetia*), com dois centros importantes, Braga, na Galécia do Sul, e Lugo, na Galécia do Norte. É nesta divisão que radicam as duas Galizas — pátrias espirituais irmãs descendidas de uma unidade cultural e com um passado comum — quando, por mor dos acontecimentos históricos, Portugal se separou dos outros reinos peninsulares.

Foi Braga o centro cultural da romanização como mais tarde da cristianização. Desintegrado o Império, o cristianismo católico prosseguiu no rumo da romanização cultural da Galécia, sobretudo a romanização linguística. A língua latina evoluiu para o romance galego e o cristianismo, nas camadas populares, foi-se fundindo com tradições ancestrais pagãs. O novo romance originaria o galego-português que se consolida como língua falada e escrita na Galécia do Sul, na Lusitânia, e que nesta se tornou uma língua madura no século XIII. Lembra Piñeiro que o novo romance galego haveria de servir de veículo expressivo e comunicativo a uma personalidade coletiva que resultou da fusão de influências célticas, romanas, cristãs, suevas, visigodas, entre outras, num processo histórico-cultural que se produziu em toda a Galécia, a Norte e a Sul, donde resulta a participação das duas Galizas numa unidade cultural e idiomática que viria, histórica e literariamente, a revelar-se nos cancioneros medievais, mas que se quebraria no plano político quando, no século XII, a

⁴⁸⁶ PIÑEIRO, Ramón, *Filosofía da Saudade*, Editorial Galaxia, Vigo 1984.

⁴⁸⁷ Para Rosalía, cf. «A saudade en Rosalía», *ibidem*, pp. 105-121, e para Pascoaes, «Saudade e sociedade, dimensións do home», *ibidem*, pp. 92-93.

Galécia do Sul se converteu em nação independente como reino de Portugal e a do Norte permaneceu dependente dos reinos de Leão e Castela⁴⁸⁸.

A separação tornar-se-ia irreversível e daria lugar à *diferenciação individualizadora* da velha e longa unidade cultural, diferenciação que, como pondera o autor galego, não foi, contudo, simultânea à divisão política dos povos, antes se foi produzindo ulteriormente⁴⁸⁹. É assim que podemos na medievalidade falar de cultura e língua galego-portuguesas, tanto quanto na época moderna de cultura e língua galegas e cultura e língua portuguesas, mas, observa aqui Ramón Piñeiro, que tal diferenciação imposta pela história dos dois países não é tão profunda que apague a «comunidade essencial que nasce da comunidade de orixe»⁴⁹⁰ e que dá às pátrias um imorredouro laço de fraternidade.

Da unidade cultural de origem sai a saudade como uma das manifestações culturais comuns a galegos e portugueses, aliás, a mais fortemente expressiva, caracterizadora do sentir da Galiza e de Portugal desde os primórdios. «A saudade — escreve —, como a língua, é unha expresión da mentalidade peculiar que se foi configurando na velha Galecia, tanto na do Norte como na do Sur.»⁴⁹¹ Ela é «manifestación da mentalidade común galego-portuguesa»⁴⁹², pelo que Ramón Piñeiro a reivindica como traço peculiar das duas pátrias espirituais, recuando-a para a ancestralidade de uma cultura que se deu antes de ter havido divisão, antes do destino historial que as levou por separados caminhos, que justifica que a saudade enquanto vivência seja para elas um comum património e um rasgo de identidade.

Ramón Piñeiro tem, porém, a consciência de que a saudade se diferenciou nas duas pátrias da saudade. A primitiva saudade galego-portuguesa, tal como a língua galego-portuguesa produziu a diferenciação nas línguas galega e portuguesa, produziu também a diferenciação na saudade galega e na saudade portuguesa⁴⁹³, mas apressa-se a defender que, tendo sido uma tal diferenciação imposta pela história, ela não anula o facto de que as duas Galizas têm uma comum origem, um comum desenvolvimento durante séculos e uma identidade fundamental⁴⁹⁴. Fica-nos das análises e reflexão de Piñeiro sobre os rasgos identitários de Portugal e da Galiza a convicção de que a

⁴⁸⁸ Cf. PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op. cit., pp. 86-88.

⁴⁸⁹ Cf. Idem, *ibidem*, pp. 88-89.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

saudade desenvolveu perfis históricos e de conteúdo em ambos os países, modelando o sentir, a produção poética e a teorização filosófica, mas que é a mesma sob o ponto de vista da sua essência ou significação, o que sem dúvida legitima o afã teórico do pensador ao pretender ser possível pensar uma filosofia da saudade como expressão superior do sentimento, da vida lírica e da cultura dos dois povos, para o que, aliás, lançou inteligentes fundamentos.

Notando que a saudade se manifestou peculiarmente em duas etapas históricas da nossa personalidade, tal como aconteceu com a língua e a literatura, destaca-as: a medieval, ou galego-portuguesa, e a moderna, ou galega e portuguesa⁴⁹⁵. Sigamos Ramón Piñeiro.

Na primeira etapa, não aparece nos textos galego-portugueses a palavra saudade, mas *soedade*, *soidade* e *suidade*, variantes derivadas do latino *solitates*, que expressam aquele sentimento, traduzindo a vivência da soidade⁴⁹⁶, na maioria das vezes relacionada com os sentimentos de ausência e de amor, com origem em situações de ausência amorosa, de distância e apartamento dolorosos do ser amado por virtude das guerras contra os mouros, um sentimento que teve a mais alta expressão poética nos cancioneiros⁴⁹⁷. Tal foi a intensidade vivencial e expressiva do sentimento que se oculta sob aquelas palavras, que é significativo que o rei D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, viesse, no século XV, a considerar a *suidade* «un rasgo peculiar da mentalidade portuguesa»⁴⁹⁸.

Na segunda etapa, por mercê da separação das duas Galizas, a palavra saudade, em Portugal, vem, a partir do século XVI, a substituir as variantes medievais do galego-português, *soedade*, *soidade* e *suidade*, que continuaram vivas no galego falado, ainda ao longo do período em que o galego deixou de ser língua escrita por imposição política de Castela, e que irão reaparecer no galego literário por via dos poetas do século XIX⁴⁹⁹. Mormente no tempo do domínio filipino, as formas medievais, que ainda alternavam entre «saudade» e «soidade» ou «saudoso» e «soidoso», desaparecem definitivamente, e através da saudade manifestam coletivamente os portugueses «unha singular capacidade vivencial da súa dimensión afectiva»⁵⁰⁰, capacidade que atinge uma complexidade lírica subtil quando motivada pelo sentimento de amor e de ausência, sobretudo

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ Significa soledade ou solidão. A língua portuguesa identifica-a também com o termo saudade, pelo que tanto para o galego como para o português há razões filológicas para identificar a solidão na raiz da saudade. Essas razões estão presentes na filosofia de Piñeiro quando relaciona solidão com saudade.

⁴⁹⁷ Cf. PIÑEIRO, *Filosofia da Saudade*, op. cit., p. 90.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 91.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

pelas ausências impostas pela odisseia dos Descobrimentos⁵⁰¹. Ramón Piñeiro não reduz, contudo, a saudade portuguesa à experiência amorosa, ao considerá-la uma atitude perante a vida, «actitude dominada polo influxo da intimidade, unha actitude que poderíamos chamar *lírca*»⁵⁰². O enriquecimento coletivo do sentimento da saudade transformou-o no «núcleo esencial da espiritualidade portuguesa»⁵⁰³, o que foi reivindicado por Teixeira de Pascoaes, na sua lírica e na sua prosa, especialmente a de intuito doutrinário, a que corporizou o movimento do Saudosismo. Manifesta Piñeiro que com Pascoaes e os intelectuais da Renascença Portuguesa se elevou a saudade a um sentimento de grande complexidade e de riqueza vivencial⁵⁰⁴. Donde se pode dizer que por via dos poetas, dos doutrinários como Pascoaes e de filósofos como Leonardo Coimbra, que Piñeiro diretamente não refere, mas para cuja teoria filosófica da saudade convém chamar a atenção, pelo grau de pensamento a que eleva o sentimento saudoso, alcançou a saudade uma expressão poética e filosófica que as gerações reivindicariam como tradição de sentir, agir e pensar. E na Galiza, como evoluiu o sentimento?

Uma das características históricas da evolução da saudade na Galiza tem diretamente a ver com o longo período em que foi a língua galega silenciada na sua vertente escrita e literária, que fez com que não experimentasse as influências culturais e os processos variados de alterações linguísticas que as línguas, organismos vivos, sempre sofrem, como na evolução do português, condicionalismo que preservou no galego uma maior fidelidade ao património tradicional, mantendo as formas arcaicas da *soedade*, *soidade* e *suidade*. Contrasta com o mutismo literário galego a rica manifestação literária de Portugal desde o século XVI, facto que, segundo Piñeiro, levou os portugueses como os não portugueses a crer que a saudade era um fenómeno exclusivamente português⁵⁰⁵, o que, postas as condições da cultura comum e da história na origem partilhada, bem mostra como essa convicção não acerta na realidade. Está além disso a voz dos poetas do século XIX, como Rosalía, ou Juan Manuel Pintos e José Benito Amado⁵⁰⁶, a mostrar como o sentimento da saudade é expressivo do povo galego. Ainda que a saudade enquanto palavra não tenha emanado dos processos linguísticos e de cultura do galego mas do português, fez a gente galega adoção do lusismo, e embora reconheça que a palavra é portuguesa de origem, «cousa que

⁵⁰¹ Cf. *ibidem*, p. 92.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Cf. *ibidem*, pp. 92-93.

⁵⁰⁵ Cf. *ibidem*, p. 94.

⁵⁰⁶ Cf. *ibidem*, p. 95.

para nós os galegos non tiña a menor importancia»⁵⁰⁷, fica a memória de que o sentimento é de património comum⁵⁰⁸, um património para o que contribuíram os galegos literariamente, mas também no plano do pensamento, tendo também na Galiza se convertido a saudade em problema de reflexão intelectual com Ramón Cabanillas, Vicente Risco, Xohan V. Viqueira, R. Novoa Santos, Plácido R. Castro, entre outros⁵⁰⁹. A esta lista lembrada por Ramón Piñeiro é justo ajuntar, além do próprio Piñeiro, os nomes de Rafael Dieste, Ramón Otero Pedrayo, Daniel Cortezón, Rof Carballo, Domingo Garcia Sabell e Andrés Torres Queiruga.

A atenção que o filósofo galego dá ao mundo lírico da poesia popular e erudita não o situa entre os críticos da literatura, mas entre os pensadores que se colocam, desde D. Duarte, na esteira de uma rica tradição especulativa em torno da saudade. Reconheça na saudade a matriz e na expressão do lirismo saudoso a atmosfera original das literaturas de língua galega e portuguesa, interessou-o fundamentalmente a significação filosófica da saudade e o que haja de núcleo filosófico naquele lirismo.

Há que convir que *Filosofía da Saudade*, com ensaios como «Significado metafísico da saudade» e «Para unha filosofía da saudade»⁵¹⁰, apresenta-se com o objetivo notável de libertar a saudade dos lugares-comuns do romanticismo, da vaguidade superficial dos literatos, das análises do psicologismo, das cores literárias de uma saudade tristonha e passadista, mesmo das pressas de certas tendências filosofantes, epidérmicas ou sem profundidade. Ramón Piñeiro liberta a saudade sobretudo da asfixia psicologista, que a confunde com um estado psicológico, restituindo-a ao sentido forte da metafísica e lançando as bases para uma reflexão original a constituí-la como sentimento fundamental da existência humana, amplamente capaz de garantir-se, antropológica e ontologicamente, como ingrediente de uma mundividência, de uma visão universal do mundo e da vida.

A meditação filosófica sobre a saudade que Ramón Piñeiro assumiu está fortemente influenciada pelo pensamento existencial, o que determinará que a sua noção de filosofia esteja orientada pela ideia de que o ponto de partida do filosofar está numa ontologia fundamental, isto é, na vinculação determinante a uma antropologia como condição de possibilidade para pensar a questão

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁰⁸ O primeiro testemunho escrito da palavra saudade como património galego data do século XVIII, introduzida pelo padre beneditino Martín Sarmiento (cf. *ibidem*, pp. 94-95).

⁵⁰⁹ Cf. *ibidem*, p. 97.

⁵¹⁰ *Ibidem*, pp. 19-44 e 45-80, respetivamente.

fundamental que é o sentido do ser, pois que não só o homem está em contacto direto com o ser como é o seu ser que se apresenta mais rico como caminho para a auscultação do ser, ao invés do mundo e, mais geralmente, da realidade. Mundo e realidade propõem uma via indireta para o ser, o que é insuficiente para o ponto de vista da radicalidade do conhecimento do ser. Este situa-se plenamente no ser pelo ser do homem, sem, portanto, mediações.

O imediatismo ontológico do ato de conhecer atingindo o ser pelo ser do homem descobre-nos a característica verdadeira do conhecimento filosófico, que está em ser conhecimento subjetivo, distinto do objetivo, no sentido de que não é racional, nem lógico ou formal, ou não tem origem em faculdades como a razão e a vontade. Ramón Piñeiro é, neste sentido, anti-intelectualista e antivoluntarista, tanto quanto é antipsicologista, dando privilégio à vivência sentimental, a única via ontológica que, para ele, leva o homem a fazer o conhecimento do ser, isto é, fá-lo *sentindo*. Para este conhecimento, mais próximo da escuta do que do ver especulativo, mais afã do enigma ontológico e do mistério da sua inefabilidade, torna-se fundamental ter em conta que a sua primeira instância de proximidade ao ser está no autoconhecimento do homem, um conhecer-se o homem a si próprio que traz implicado o próprio conhecimento do ser. Também para este conhecimento de si não vale a pauta do conhecer objetivo, já que o homem não é um objeto ou ideia, mas uma realidade íntima, que se sabe a si e de si próprio sentindo-se como coisa vivida, numa experiência de vivências, não como coisa abstrata e pensada, exterior, mas patenteada na intimidade. E na intimidade do homem apenas o sentimento atinge originariamente o ser. Aí, as categorias do pensamento racional baseado no conhecimento objetivo não servem para nada⁵¹¹. Por isso regista: «O ser é percibido polo home — no seu *ser*, claro está — como cousa *vivida, experimentada, sentida* antes que como cousa *pensada*.»⁵¹²

O sentimento radical para o filósofo galego é a saudade, que ele distingue muito bem da alegria ou da tristeza, da nostalgia, da melancolia ou da *morriña*, vendo que estes sentimentos implicam sempre um objeto que lhes é exterior, a que se referem e por que se determinam, enquanto a saudade, sentimento que surge da intimidade do homem, não tem objeto, como vivência espontânea que é e fora de toda a relação com o pensamento ou a vontade. A saudade é o sentimento da singularidade do homem e da *soidade*, no sentido de que esta é a radical solidão

⁵¹¹ Cf. *ibidem*, pp. 7-18.

⁵¹² *Ibidem*, p. 17.

ontológica do ser humano⁵¹³. Por outras palavras, a saudade é o sentimento que tem origem na situação de soidade, e é um estado sentimental puro que não pode expressar-se concetualmente, embora possa comunicar-se musical ou liricamente⁵¹⁴.

Ramón Piñeiro não esquece, porém, a complexidade da vida afetiva do homem, e se admite a existência de uma solidão ontológica como nível radical do homem encontrar-se a si mesmo no ser, não denega que o homem, para cá dessa solidão, também possa experimentar diversos modos de solidão e, conseqüentemente, formas diversas de saudade. Dos tipos de soidade aponta como fundamentais: um em direção ao objeto, soidade que o homem vive através da sua atividade transcendente, teórica e prática; outro identificado com a intimidade, soidade que se origina na intimidade pura.

Naquela soidade, que traz implicadamente a relação do sujeito ao objeto, o homem vive constantemente o risco de ser abandonado pelo objeto, suscitando-se então o sentir-se em solidão, e com o sentimento de saudade que lhe corresponda, pois que às diversas modalidades que a relação sujeito-objeto desencadeia, outras tantas correspondem em sentimento de saudade. Segue-se, então, a ponderada análise das formas saudosas da *añoranza*, da *nostalxia* e da *arela*. A *añoranza* seria a saudade do ser amado ou do bem que foi perdido; a *nostalxia* seria a saudade da terra longínqua ou terra-mãe; e a *arela* a saudade da felicidade ideal ou da perfeição ilimitada⁵¹⁵. Assim, o sentimento de cada um destes modos de soidade que viverá o homem, terá uma forma de saudade: *saudade añorativa*, *saudade nostálxica* e *saudade arelante*⁵¹⁶. Estas são três formas de sentimento objetivo, isto é, relacionado com um objeto: o bem *añorado*, a terra-mãe, a felicidade ideal, etc.⁵¹⁷. As características destas três formas de soidade podem, segundo o pensador, ser generalizadas para todas as formas de soidade que o homem vive através da atividade transcendente que desenvolve e que consiste numa atividade com direção a um objeto⁵¹⁸.

Na soidade que se dá na intimidade pura, neste tipo fundamental, não há direção para o objeto. Na zona íntima do humano o sentimento move-se com independência da vontade e do intelecto. Descemos por aqui à faixa do sentir imanente, à situação original do ser humano, à sua soidade

⁵¹³ Cf. *ibidem*, pp. 31, 34, 36, 55-63 e 118.

⁵¹⁴ Cf. *ibidem*, p. 33.

⁵¹⁵ Cf. *ibidem*, p. 48.

⁵¹⁶ Cf. *ibidem*.

⁵¹⁷ Cf. *ibidem*.

⁵¹⁸ Cf. *ibidem*.

ontológica⁵¹⁹, onde o homem vive a sua própria singularidade, experiencia a saudade pura, não conspurcada pelos vestígios do objeto, a saudade imanente que não se refere a nenhuma objetividade, nem à vontade nem à memória. É assim que para a compreensão da saudade pura de Ramón Piñeiro não servem nem os modelos volitivos e intelectivos nem o anamnésico. Não estamos, para o pensador, em face de fenómenos de uma determinada faculdade nem da recordação precorporal platónica. A saudade é o sentimento puro da situação original do homem no ser ou o sentimento da relação singular do homem com o ser, enquanto é ela a vivência mais radical do ser humano. Uma tal vivência mostra-se à meditação ontológica de Piñeiro a título de ser uma experiência da singularidade transcendente do ser do homem na relação com o ser, que visa, pois, a singularização do Ser, e se distingue assim das designadas formas da saudade objetiva, a *añoranza*, a *nostalxia* e a *arela*. Distinguindo-se destas, igualmente se distingue da angústia, por implicar esta uma referência à temporalidade, e da *morriña*, porque à diferença desta, tal como sucede com a *añoranza* e a *nostalxia*, não é a saudade um sentimento nem triste nem alegre, caracterizando-se a saudade ontológica pela carência de significação psicológica⁵²⁰.

A especulação de Ramón Piñeiro veio a desaguar no problema da liberdade ao convir na ideia de que a saudade, sentimento da singularidade ontológica do homem, é também o sentimento da sua intimidade última, que não se reduz a nenhuma outra coisa e que é a liberdade. Assim, se a saudade é o sentimento original da nossa singularidade, ela abre-nos também para a liberdade essencial, que na sua pureza ontológica coincide com a singularidade⁵²¹.

Motivou-o igualmente a questão da alteridade ao defender que a saudade como sentimento da singularidade ontológica do homem não o encerra no interior da sua individualidade, pois que o homem é um ser aberto para os outros, tal como o é para a natureza e a realidade, sobre estas agindo e com aqueles convivendo. De facto, a saudade, revelando a solidão ontológica do homem, revela-lhe em simultâneo a necessidade de transcender essa solidão através de formas de comunicação, como o amor e a amizade, e pela sua integração numa comunidade de cultura e espírito com outros homens, situação que permite as condições para que faça cada qual o caminho existencial da sua plenitude⁵²².

⁵¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 49.

⁵²⁰ Cf. *ibidem*, pp. 47-63 e 98-99.

⁵²¹ Cf. *ibidem*, pp. 76-80.

⁵²² Cf. *ibidem*, pp. 101-103 e 116-118.

Preocupado com a universalidade da saudade, o filósofo galego situou-a além da sua condição privativa de sentimento exclusivo de um povo, o galego e o português. E embora não deixasse de ver que foi na Galiza e em Portugal que se deram as condições para uma experiência coletiva do sentimento, tratando-se de um sentimento humano, pensou a saudade como experienciável por outros povos, como o foram a razão para os gregos ou a vontade para os alemães. Galegos e portugueses contribuiriam assim com o veio do sentimento para a mundividência filosófica das culturas, tal como, com outras realidades, o fizeram historicamente a Grécia e a Alemanha.

Uma das maiores dificuldades da filosofia da saudade de Ramón Piñeiro está sobretudo no preconceito que faz deslizar o pensamento para as formas do intelectualismo, do formalismo e do logicismo, o que lhe impede uma real atitude que visse na presença do pensamento mais do que a simples fórmula de uma ordenação superior do conhecimento objetivo, ou intelectual, com o conhecimento subjetivo, ou íntimo, da experiência sentimental⁵²³. Pensamento e sentimento ficam aqui separados, irreconciliados, quando o sentimento é sempre uma experiência penetrada de pensamento, não havendo sentimento sem pensamento e sem a condição do inteligir do pensamento que invade todas as formas do sentir como formas inteligíveis ou de experiência para um sujeito. Não há, assim, uma experiência sentimental sem a correspondente experiência que o pensamento faz envolvimento dela, o que julgo ter já dito noutras ocasiões ao falar de uma razão que não é puramente especulativa mas comovida, isto é, um pensamento que é razão, inteligência, volição e afetividade, não sendo a razão mais do que a expressão de uma unidade integral que é o homem.

A segunda dificuldade da saudade em Piñeiro está em ser cativa do purismo do sentimento, impossível de dar-se como experiência afetiva pura para um ser humano que faz constantemente a experiência do tempo e é um ser temporal. O pensador galego intentou defender o sentimento da saudade fora de relação com a temporalidade quando a temporalidade é uma forma possível da experiência humana do sentimento, o que inclui a saudade. Ainda que a saudade, no grau mais alto da sua experiência metafísica, aspire a uma anulação do tempo, o que Piñeiro não considera por defender que o ponto de partida se dá fora do tempo, essa aspiração faz-se precisamente porque a saudade está influída pelo tempo, que busca superar na ordem do ser e do invisível.

A terceira e não menos importante dificuldade está no próprio conceito da saudade como sentimento da singularidade do homem e da sua solidão ontológica. Assim considerada, a saudade

⁵²³ Cf. *ibidem*, p. 64.

torna-se privativa da criatura e debalde a tentaremos pensar no Criador, facto que deve ser acrescido pela admiração que pode dar-se quanto ao pensamento da solidão ontológica, quando, na radicalidade do ser que manifesta o Ser, nos apercebemos que não estaríamos mais em solidão ontológica, mas em vera companhia.

Referências bibliográficas

PIÑEIRO, Ramón (1984), *Filosofía da Saudade*, Vigo: Editorial Galaxia.

Maria Celeste Natário*

Teixeira de Pascoaes: uma viagem de transmutação

Resumo: Neste ensaio, iremos dissertar sobre a temática da *saudade* no pensamento de Teixeira de Pascoaes, em particular, na sua obra «O Doido e a Morte».

Palavras-chave: Saudade, Teixeira de Pascoaes, «O Doido e a Morte».

Abstract: In this essay, we will discuss the theme of *saudade* in the thoughts of Teixeira de Pascoaes, in particular, in his work «The Crazy and the Death ».

Keywords: Saudade, Teixeira de Pascoaes, «The Crazy and the Death».

* Instituto de Filosofia - Universidade do Porto; Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto; (351) 226 077 100
ifilosofia@letras.up.pt

As viagens que pela saudade cada um fez, faz ou pode fazer são, à partida, infinitas. Aqui, a viagem que consideraremos será aquela que «numa noite fria de Natal» Teixeira de Pascoaes descreve na obra *O Doido e Morte* (1913)⁵²⁴, aquela mesma que no Poeta iluminado decorre da ideia, do sentimento, que refere no seu *Livro de Memórias* do seguinte modo:

Viver é vencer a morte, animar o nosso próprio ser e a paisagem (...), viver é ser criança, ouvir falar as árvores e as fontes, ver as asas do zéfiro, o perfil da aurora. Viver é identificar tudo à nossa pessoa, que é uma síntese do Universo, o Universo dado numa flama anímica.

«Numa noite fria de Natal», nos «montanhosos longes denegridos», «em que o luar abria num sorriso triste», eis o cenário, o espaço-tempo onde a lua permite iluminar um caminho branco por onde «a largo trote» a morte caminhava. Num «ruído escuro», a «feia imagem como nas telas pintadas» atravessava o planalto onde «bruxas, ninfas, demónios desmaterializados causavam medo e condensavam o luar em frias lágrimas». Assim descreve o Poeta, quiçá o Doido, que, numa tentativa de compreender a sua enfermidade, a sua doença de Doido, entre um estado mental e um estado físico, vai, pelo Poeta, sobrepor o imaginário à vida real, pois, para Pascoaes, os mundos existentes «realmente» situam-se no espaço vazio, numa «não existência ilimitada» e aí, por via do sonho, o homem está num real outro, no seu mais verdadeiro real.

Do ponto de vista espiritual, esta é uma viagem animada por uma tensão de busca, por uma dualidade entre a matéria e o espírito, e que, enquanto viagem – a viagem mesma da «trágica amazona», a Morte –, acontece num movimento, numa mudança, que irá determinar não só o seu sentido como o que dela deriva – aqui salientando os elementos simbólicos e espirituais da viagem em que os viajantes são personagens inquietos e heróis (e o Poeta é um herói). De algum modo a poesia, em si mesma, pode ser forma de expressão de uma viagem, aquela que decorre da distância entre o homem e a sua alma, o seu espectro, para usarmos termos tipicamente pascoaesianos.

Faz sentido, em *O Doido e a Morte*, falar de uma travessia, precisamente como ponto decisivo da passagem de um estado para outro, que pode significar desde uma descoberta do homem como um «ser para a morte», um ser que é de algum modo a própria morte, até ao embate com ela, como se antecipa nesta passagem:

⁵²⁴ Usaremos aqui a seguinte edição: PASCOAES, Teixeira. *Para a Luz/ Vida Etérea/ Elegias/ O Doido e a Morte*, apres. de A. Fernandes da Fonseca, Assírio & Alvim, Lisboa 1998.

E ela, irada, agitando a reluzente
Fouce cruel, gritou: "Quem és? Quem és?
Mas quem se atreve assim a rir da Morte?"
"- Eu - este louco espírito que ri..."⁵²⁵

O Doido, ou o Louco, o Poeta, é, nesta viagem, aquele que é capaz de rir nas horas negras e que sentindo-se tocado pela sombra da morte, quer ir mais longe, quer conhecê-la, mesmo que ela surja disfarçada em «sol de Primavera e de loucura» – a loucura que é para Pascoaes a «energia» maior do mundo...

Atento na viagem que empreende, seduzido pela nocturna caminhante, com espanto e perante a «lúgubre figura», o Louco não se deixa intimidar pela Morte, porque diz «amar outro riso»:

Mas eu amo outro riso, — o que desperta
As almas e trespassa de esplendor,
A tenebrosa noite e é luz de estrela.⁵²⁶

Assiste-se pois aqui a uma viagem, a uma travessia, a uma transmutação. No primeiro contacto com o Doido, a Morte oferece-se-lhe com «a definhada mão gelada e branca». Essa «mão gelada» transmuta-se porém depois em «carne viva, quente», a tal ponto que o Doido exclama:

«Não és a Morte;

És a mulher, a vida, a primavera!...»⁵²⁷

Agora, o Doido e Morte são, literalmente, «dois Amantes», «apaixonados, enlevados», «entre o luar e a noite, o céu e a terra... », a ponto da Morte chegar a dizer:

Este desejo
Que me incendeia os ossos, revestidos
Do teu ansioso olhar, a qual se fez
Cálido sangue rubro e palpitante,
– Este Desejo, a arder, que me aproxima
De ti, é a tua sombra... nada mais...
Pois nada sou além do teu amor.⁵²⁸

⁵²⁵ PASCOAES, *O Doido e a Morte*, op. cit., p. 272.

⁵²⁶ PASCOAES, *O Doido e a Morte*, op. cit., p. 275.

⁵²⁷ PASCOAES, *O Doido e a Morte*, op. cit., p. 279.

⁵²⁸ PASCOAES, *O Doido e a Morte*, op. cit., p. 282.

Animada por esta «estranha Loucura», por um «fogo anímico e amoroso», «envolto em torva (sic) luz visionária», a Morte assume essa viagem, essa transmutação:

— Que mudanças sofri! Nem me conheço
Desde que te encontrei! Meu esqueleto
De viva carne em flor se revestiu...
(...)
E no gélido vácuo do meu peito
Fez-se um calor de sol; a Primavera
Corre nas minhas veias, já floresce
Este barro de sombra que é meu corpo.⁵²⁹

A Morte deixa pois, nesta viagem, de ser Morte. Ela própria o profere, logo de seguida: «Não sou quem fui! Não sou a morte, sou o amor». Assistimos, pois, neste poema, à descrição de uma transmutação interior das duas figuras, o Doido e a Morte, sendo o Amor, a própria Saudade, o fio condutor dessa transmutação... Poderíamos aqui acrescentar que, em Pascoaes, é porque o sonho, afinal o sonho da vida, afinal a vida mesma, é, ele próprio, o que envolve as sombras «como um tecido sensível, quente, molhado em sangue», como se pode ser em *O Bailado*, considerando ainda que «o sonho é a carne agasalhando a alma friorenta», essa mesma que Pascoaes diz ser «filha da loucura», não importando se o homem vive de engano, pois é precisamente esse «engano» o que lhe permite viver – a própria Saudade.

Parece-nos oportuno aqui lembrar Casais Monteiro, autor tão injustamente esquecido:

Pascoaes fez da saudade uma filosofia, porque a sua intuição do vazio de existir seria insuportável se não a constituísse em sistema. Assim, a ausência ganhou realidade, as sombras ganham forma. Como todo o vivo se lhe negava, deu vida às coisas, animou as fragas do Marão, forçou à presença tudo quanto não lhe podia opor resistência, pois nascia e vivia apenas no seu espírito.⁵³⁰

De alguma forma, podemos dizer que o homem, o Doido, permite sempre uma onda de vida mais alta, uma visão que lhe permite dominar a vida, por meio da natureza, numa comunhão, numa harmonia, que o (re)liga à própria natureza... Os olhos mortais do poeta penetram no espírito e numa espécie de abraço que tudo ultrapassa, seja pela dor, como pelo amor...

As lições do poeta, do poema, que de uma visão de certa forma trágica, ditada pela própria condição finita do homem como ser para a morte, é capaz de mergulhar desde a origem, desde o

⁵²⁹ PASCOAES, *O Doido e a Morte*, op. cit., pp. 282-283.

⁵³⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais, *A poesia portuguesa contemporânea*, Sá da Costa, Lisboa 1977, p. 80.

eterno drama, até à vida, que só os poeta, ou sobretudo os poetas, são capazes de cantar, e que no Poeta do Marão se inicia na paisagem, ou na descoberta da paisagem, como uma viagem de mergulho interior, numa espécie de libertação mnésica, onde tudo podendo acontecer, «as folhas que tombam» não deixam de significar uma «alma que sobe». De um mundo interior que procura a libertação de um mundo de sombras jorram um clamor, uma ascensão, que no limite nunca deixará de ter como horizonte um «Retorno ao Paraíso».

Dando de novo voz à Morte:

Eu, que era a morte, a indiferença, o frio
Insensibilizando as pobres almas
(...)
Sou [agora] a tua loucura feita virgem;
Teu sonho feito corpo; a tua sombra,
Até aqui negra e morta sobre a terra,
Neste instante animada e alvoroçada,
Cheia de luz, sorrindo de alegria.

Se és um doido cantando pelo mundo,
Sou a tua Canção⁵³¹...

Acrescentado mais à frente:

«Sou a tua canção imorredora,
Eternamente alada, fluida e viva!»⁵³²

Embriagados «por um calor de vida florescente», o Doido e a Morte tornam-se, um para o outro, esta canção «imorredora, eternamente alada, fluida e viva». Tornam-se num sem outro. Tornam-se num só...Impossível não lembrar aqui outra «canção», mais exactamente, uma passagem de ópera de Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, onde, dir-se-ia, o mesmo acontece:

Oh, doce noite! Eterna noite! Augusta e sublime noite de amor! Aquele a quem tu amparas e para quem sorris, como poderia despertar sem angústia fora de ti? Morte propícia, dissipa inquietudes e temores! Oh, morte de amor, ardentemente desejada! Recebemos o teu abraço, entregues a ti, ao calor do teu sagrado sono, redimidos das misérias do despertar. Como alcançá-lo? Poderíamos renunciar a tal delícia? Longe do sol, longe do lamento que geme no dia! Suave aspiração sem quimeras vacilantes, doce anseio sem angústia, sublime morrer sem agonia, benignas trevas sem enfraquecimento! Sem separação nem fuga, íntima solidão na morada eterna! Sobre-humanos sonhos através do infinito espaço! Tu, Isolda; eu, Tristão! Já não somos Tristão nem Isolda! Sem nomes que nos separem! Uma nova essência! Uma nova chama ardente!... Sem fim! Um só ser pela eternidade! Uma consciência! Um coração abrasado no supremo deleite do amor!...

⁵³¹ PASCOAES, *O Doido e a Morte*, op. cit., pp. 283-284.

⁵³² PASCOAES, *O Doido e a Morte*, op. cit., p. 286.

No contexto de *O Doido e a Morte*, diríamos, glosando, com a devida vénia, a ópera de Wagner: «Tu, a Morte; eu o Doido! Já não somos o Doido nem a Morte! Sem nomes que nos separem! Uma nova essência! Uma nova chama ardente!... Sem fim! Um só ser pela eternidade! Uma consciência! Um coração abrasado no supremo deleite da saudade!... ».

Referências bibliográficas

MONTEIRO, Adolfo Casais (1977), *A poesia portuguesa contemporânea*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

PASCOAES, Teixeira (1998). *Para a Luz/ Vida Etérea/ Elegias/ O Doido e a Morte*, apres. de A. Fernandes da Fonseca, Lisboa: Assírio & Alvim.

María Zambrano: *Poietización de la sombra*: Saudade, Herida de luz con sonidos negros

Resumen: Desde la razón poética de María Zambrano se intenta mostrar algún rostro de la saudade, aludir a su vértigo. Herida en el centro, que es percibida por un logos mediador, visionario, pero en el exilio. Son consideraciones sobre la poesía y el poeta, el ser humano y el hombre verdadero. También sobre la pasividad activa, necesaria para volver a nacer.

Palabras clave: María Zambrano, razón poética, exilio, nostalgia, poesía.

María Zambrano: *Poetization of the shadow*: Saudade, Wound of light with black sounds

Abstract: The poetic reason of María Zambrano is meant to show a face of the saudade, alluding to its vertigo. Wounded in the center, which is perceived by a mediator, visionary logos, yet in exile. They are considerations about poetry and the poet, the human being and the true man. Also about active passivity, necessary to be born again.

Keywords: María Zambrano, poetic reason, exile, nostalgia, poetry.

* Doctora en Filosofía por la Universidad de Murcia. Profesora de Filosofía en el I.E.S. «Domingo Valdivieso» de Mazarrón (Murcia, España). Miembro del Grupo de investigación Saudade.
E-mail: mpsaura@yahoo.es

«Ya estabas aquí antes de entrar / y cuando salgas no sabrás que te quedas» (Borges).
«Quien dirá, si ojos tiene, quien dirá que los cielos no nos salvan» (Vicente Gallego).
«Pasa pájaro, y enséñame a pasar» (Fernando Pessoa).

I. Introducción

Mostrar algunos rostros de la saudade, herida ontológica en el exilio, de raíz metafísica y musical en el «profundo centro» que lleva a la *poiesis*, a diferentes lenguajes que el alma adopta al ser fecundada por lo inolvidable e inesperado.

Toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir. La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconsciencia, o lo que aún es menos hermoso, de lo subconsciente; los griegos invocaban la musa, los hebreos el Espíritu Santo; el sentido es el mismo (Borges).⁵³³

Apelando a él se va trazando un recorrido, el del pájaro creador que anida «en el límite donde ya brilla mi recuerdo» (G. Apollinaire). Viaje poético atento al vuelo adentrándose en la realidad y desprendiéndose de las vías ordinarias de conocimiento para explorar el otro costado donde asombro, veneración y cortesía dibujan un luminoso realismo atento a la «sutileza de la materia» (Zambrano)⁵³⁴.

En este escrito hay innumerables citas. Son necesarias. Estancias, puntos de contemplación que disminuyen la gravedad de la tierra cuando se experimenta el vértigo de la saudade, el del existir, el vacío que guía y que como sismógrafo percibe a ese pájaro de infinita ternura que se desliza en las escrituras de luz embistiendo la sombra en acto de amor. Gnosis en conjunción con aquello que fecunda el pensar: amor, tierra donde germina el logos poético. Presencia, vértigo, el desencanto; palabra nutriendo ese «grano de locura que todos llevamos dentro» (Lorca). Su potencia contestataria ayuda a descifrar el hecho de que «hemos venido a la vida para que algo doliera de verdad» (Miguel Sánchez Robles). *Poiesis* como plegaria: «quiera aquel que Es... dilatar el corazón del hombre a la medida de toda la vida» (Margarite Yourcenar).

Para la razón simbólico-poética de María Zambrano el poeta es alguien que crea o que de veras piensa; alguien que escala su propio corazón y su decir enraíza en el espíritu, fundamento de identidad que alumbra el arte como espejo revelando nuestro propio rostro (Borges). En el proceso creativo las palabras de Czeslaw Milosz: «la utilidad de la poesía está en recordarnos que es difícil

⁵³³ BORGES, J. L., *Obra poética, 1923-1977*, Alianza Tres / Emecé, (4ª), Madrid 1985, p. 22.

⁵³⁴ ZAMBRANO, Maria: *Obras completas VI*, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, Barcelona 2014, p. 545.

seguir siendo la misma persona, porque nuestra casa está abierta, su puerta sin llave y los huéspedes invisibles salen y entran». Atentos a esos huéspedes-mensajeros, númenes que nos rozan y se retiran, contribuyendo a perfilar una identidad cualitativa inacabable que desborda el tiempo al que se orienta toda «letra silenciosa / de la eterna escritura indescifrable» (Borges) del que él forma parte. Zambrano: «el individuo no puede acabar de nacer sin la guía del Ángel, que le marca al para su límite» (Zambrano).

Silabario de rocío, río lento en secreta espesura de palabras descubierto por un fuego «cuya intensidad aumentará / hasta el punto que un día será la única luz / para que conozca por fin a ese que soy» (G. Apollinaire). En el fondo de la *poiesis*, muerte; saudade con sonidos negros donde respira «la pregunta de las preguntas» (Lorca) y se escucha la nota de Borges: «a todos, tarde o temprano, nos va entregando la vida». En esa entrega juega un papel fundamental la lectura creadora ya que por mediación de la misma se devoran paisajes, geografías del alma con atención, pasión e inmensa esperanza de que tal lectura constituya «un espacio tierra de nadie, en donde sea factible la disolución del sujeto que lee... En ese momento se está dispuesto a recibir pasivamente aquello que él mismo pronuncia, dando así lugar a la vida y el nacimiento del Verbo» (Amador Vega)⁵³⁵. Pasividad activa; el sentido originario del hombre verdadero; la vía cordial donde despierta la anamnesis, la puerta de oro en el laberinto...

II. Saudade

«Yo no sé lo que busco eternamente... / pero es algo / que perdí no sé cuándo y que no encuentro, / aun cuando sueñe que invisiblemente habita en cuanto toco y veo» (Rosalía de Castro).

«Explicar con palabras de este mundo que partió de mí un barco llevándome» (Alejandra Pizarnik).

«Siento por Ti una añoranza, la nostalgia de la distancia... La saudade que siento por mi larga lejanía de tu Reino» (Rabia)⁵³⁶.

El pensamiento de María Zambrano sobre el exilio, experiencia metafísica, presenta al exiliado como símbolo de ambigüedad de la condición humana: sentirse errante, arrojado en el tiempo, en la historia. Vivencia interior de reencuentro o recuperación de la memoria de una unidad perdida y anhelada.

Respuesta al origen respirando invisibilidad y colonizados por la inquietud. Caminantes de Emaús:

⁵³⁵ VEGA, A.: *El bambú y el olivo*, Herder, Barcelona 2003, p. 68.

⁵³⁶ Citada por Emilio Galindo Aguilar: *La experiencia del fuego*, Libros Tobal, Madrid 2002, p. 142.

«Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria» (Borges)⁵³⁷. Búsqueda, dedos ciegos palpando en la noche del Misterio. Zambrano: «Comienza la iniciación al exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonados». Sentir la imposibilidad de vivir que a la vez implica la inviabilidad de morir. «Sostenerse en ese filo es la primera exigencia que al exiliado se le presenta como ineludible» (Zambrano)⁵³⁸. Desamparo, «ilimitado desierto» y a la vez lo único que protege en última instancia al ser humano ya que del abandono emergen esos «vacíos» que alejan de la «servidumbre de los hechos» provocando un espacio libre en el interior de la consciencia⁵³⁹.

El exiliado, nostalgia, separación, abandono como ley de gravedad, aliento inalterable y profundo persiguiendo un centro que podría llamarse amor como señala María Zambrano en *Notas de un método*⁵⁴⁰. Centro que ilumina tanto como quema en ese proceso inagotable del segundo nacimiento. Inversión *ab intra*, horadación de la sombra hacia la luz; transmutación, curación de la herida invisible. «Todo es sombra de otro lado / que no acaba. Por eso siempre otro soy» (Juan Ramón Jiménez)⁵⁴¹. Proceso de creación personal en la filósofa española: nacer en las aguas de la vida primera y virginal. Cuando nos toman esas aguas el nacimiento es interminable y las heridas se convierten en grietas de curación al ser acogidas las entrañas por la «inexorable luz de la gloria» (Borges)⁵⁴².

Filosofía de mediación de María Zambrano donde la experiencia metafísica de la vida como exilio señala la condición misma del ser humano como desgarradura. Bendita pasión la de una saudade análoga a un delicado exceso. Nada se busca; tal vez porque lo que siempre hemos buscado es excesivo, algo que hay que guardar en ardoroso silencio. Entre el silencio y la palabra, balbuceo; un barrunto de lo olvidado asoma a lo lejos. La memoria balbucea en el exiliado, «especie de revelación», «revela sin saber, y cuando sabe, mira y calla» refugiándose en el silencio (Zambrano)⁵⁴³. Herido en ese «profundo centro» a «fuerza de pasmos y desvalimiento, de estar a punto de desfallecer al borde del camino por el que todos pasan... va vislumbrando la ciudad que busca y que le mantiene fuera» (Zambrano)⁵⁴⁴. Saudade, herida de memoria, quemadura del

⁵³⁷ BORGES, J. L., *Obra poética, 1923-1977*, op. cit., p. 80.

⁵³⁸ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 1990, p. 32.

⁵³⁹ Cf. ZAMBRANO, María, *La agonía de Europa*, Trotta, Madrid 2000, p. 25.

⁵⁴⁰ Cf. ZAMBRANO, María, *Notas de un método*, Mondadori, Madrid 1989, p. 57.

⁵⁴¹ JIMÉNEZ, J. R., *Lírica de una Atlántida*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 1999, p. 193.

⁵⁴² BORGES, J. L., *Obra poética, 1923-1977*, op. cit., p. 141.

⁵⁴³ Cf. ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 33.

⁵⁴⁴ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 35.

corazón paladeando la Ausencia. En el proceso, «peregrinación entre las entrañas», un esperar que todo se decante en la profundidad de la memoria, la «identidad perdida reclama rescate. Y todo rescate tiene un precio» (Zambrano). Recordar el origen, nervio profundo en el exiliado; hombre de nostalgia en el sufismo donde el coste se cifra en las actitudes dinámicas que supone el retorno: ascesis y abandono.

¿No habéis sentido nunca el extraño dolor de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida, devorando alma y carne, y no alcanza la flor?... ¡Llevar eternamente, desgarradora y árida, la trágica simiente clavada en las entrañas como un ardiente feroz!... Pero arrancarla un día en una flor que abriera... Ah, más grande no fuera tener entre las manos la cabeza de Dios. (Delmira Agustini).

Rostros de saudade: hambre de realidad, y muriendo de pensamiento mudo, herida oscura; descontento incurable como «cuando aparece un ave nueva, diferente y todas las jaulas corren a su búsqueda» (Kafka).

«De destierro en destierro, en cada uno de ellos el exiliado va muriendo, desposeyéndose, descentralizándose» (Zambrano)⁵⁴⁵: «no ser nada. Ser tan sólo lo que no puede dejarse ni perderse» (Zambrano)⁵⁴⁶. «No tener lugar en el mundo» que para las tradiciones griegas era «la caverna por la cual Ceres desciende a los infiernos buscando a su hija» (Servius: *Sobre las Bucólicas*). Como todo lo sin nombre, la vida, maravilla y dolor.

Saudade, lo más oscuro y profundo de la humana naturaleza; permite ir desnaciendo hacia la contemplación donde «los ojos hechos fuentes» (fray Luis de León) duermen mientras el corazón vela y rescata una vida en llamas a través de la visión que engendra. Ver, después de bastante penar, es donación. Mientras esa visión no llega hay que seguir, pensando y vivir colgados de la esperanza de esa mirada como ojo del corazón...

«El lugar del exilio. El desierto» (Zambrano); mar resplandeciente (Borges) que conlleva vivir en ilimitación. Estar fuera pero a la vez no haber perdido algún punto de referencia por mediación de una brújula de luz, la saudade, de su hambre constante de lo que quiere, de la forma en que se detiene y comienza otra vez. Escribe María Zambrano:

Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto. Hay que adentrar, interiorizar el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 32.

⁵⁴⁶ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 37.

⁵⁴⁷ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 41.

Interiorizar el desierto implica un renunciar que no es abandonar, sino hacer la verdadera paz con las cosas, poniéndolas en su exacto sitio. Proceso, el de la pobreza, perfume del alma, que brota del espacio fértil del desierto interiorizado, sensible a los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia.

«Hay que aprender a ser movido por la luz» (Zambrano)⁵⁴⁸ en el desierto de soledad que quema y al hacerlo cauteriza y sana. Posibilita el «encuentro con... aspectos de la patria perdida, una única para todos antes de la separación del sentido y de la belleza»⁵⁴⁹ (Zambrano), antes de que la «sierpe», «la suprema iniciadora», «de la cual el primer hombre... recibió el camino» el humano camino, cayendo, del estado de naturaleza, en el que no había camino alguno, a la historia... Es la inicial salida, del lugar del ser al camino» (Zambrano)⁵⁵⁰. Aproximación a la patria perdida, lugar del ser, isla⁵⁵¹ para el apátrida en el mundo. «Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos» (Borges)⁵⁵². En la pérdida, el encuentro de un «día inmenso, sin instantes, / que no sabrá de ti / cuando... / la luz de ahora / sea toda tu patria» (Leopoldo Castilla)⁵⁵³. Gravitación subterránea-celeste hacia el origen por la visionaria ceguera de la saudade, instinto metafísico de aquel que dispone de sensibilidad para captar lo absolutamente extraño que es todo... «El exilio logrado es el lugar privilegiado para que la patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla... Cuando ya se sabe sin ella» (Zambrano)⁵⁵⁴. Filosofía de la pasividad en el eje de la *physis* «la patria que nos llama» (Zambrano) y en esa llamada se he excavado hacia lo alto y se recupera el «ser de criatura»⁵⁵⁵. Donde acontece el saberse soñados, novelados... Zambrano en carta a Rosa Chacel en 1953: «*La vida es sueño* es lo que quiero escribir no en teatro, sino en metafísica». Fruto de tal deseo su libro *Los sueños y el tiempo*, que le permiten una salida a una de las profundas crisis que vivió. Citará a Neruda para mostrarlo: «El corazón, pasando un túnel / oscuro, oscuro, oscuro / como un naufrago dentro de nosotros mismos / como ahogado en el corazón / como cayendo desde la piel del alma.»

⁵⁴⁸ Ib.

⁵⁴⁹ Ib.

⁵⁵⁰ ZAMBRANO, Maria, *Notas de un método*, op. cit., pp. 34-35.

⁵⁵¹ Zambrano, Maria, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 41.

⁵⁵² BORGES, J. L., *La cifra*, Alianza Editorial, Madrid 1982, p. 38.

⁵⁵³ CASTILLA, L., *Era el único planeta que cantaba. Antología poética*, Visor, Madrid 2016, p. 170.

⁵⁵⁴ ZAMBRANO, Maria, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 43.

⁵⁵⁵ ZAMBRANO, Maria, *Notas de un método*, op. cit., p. 55.

En el laberinto tras la perdida inocencia⁵⁵⁶. Inocencia, patria de «esa extraña criatura que no tiene bastante con nacer una sola vez: necesita ser reengendada⁵⁵⁷. Ardua es la vía que conduce a la Vida de la inocencia, «agua que es demencia e inmanencia que pasa y traspasa la existencia y la renueva con rubor intenso» (Juan Ramón Jiménez)⁵⁵⁸. Alquimia del ser profundo: raíz de luz, hilo en la memoria; adentrarse en la oscura noche – «llamamos noche a la privación del gusto en todas las cosas» (San Juan de la Cruz)- con la esperanza, animal salvaje, de que lo que no era uno mismo pueda nacer al fin. Posibilidad infinita de la vida, de renacer otra parte, de ser engendrado de nuevo. «Tiene la patria verdadera por virtud crear el exilio»⁵⁵⁹. En otras palabras zambranianas: «el hombre padece su propia trascendencia». Modelo ontológico-gnóstico: constante creación y nacimiento humano en lo divino compadeciente; entrañas rescatadas por el corazón. «Puede que un día / todo sea día / que el azogue / ya oculto por la luz / desaparezca» (Leopoldo Castilla)⁵⁶⁰. Movimiento interior, delicado y fuerte de la saudade originado por El que hiere, «por la fuente que tiene sed de ser bebida» (San Ireneo de Lyon).

Ser exiliado en Zambrano es ser creyente tomando todo para sí, un «sí mismo que está siempre más allá. Un sí mismo que no es trasunto del yo, sino más bien su acabamiento y aún su aniquilación progresiva»⁵⁶¹. Filosofía como pneumatología en palabras de Lezama Lima. Logos de la vida creadora como aliento que unifica lo visible con lo invisible. Sí mismo transformado por el espíritu, por «la otra figura que todos somos y pocos logramos ser» (Zambrano). Aproximación a la transparencia. «Algo me queda aún de todo ese oro / que mis ojos de sombra recogieron» (Borges). Mendigo, vagabundo siendo de estirpe real: no está en el mundo, es el pájaro tranquilo de vuelo invertido; es anverso del dolor, atisbo de lo sinnombre que maravilla como todo bienaventurado cuya transparencia es «gracia... que corona y sostiene siendo ingrave» (Juan Ramón Jiménez)⁵⁶²; gozo de temblor en el fondo del amor...

III. *Poiesis*

Entre el que experimenta la saudade y el mundo hay silencio inmenso, espacio mudo que lo

⁵⁵⁶ Cf. ZAMBRANO, María, *Notas de un método*, op. cit., p. 40.

⁵⁵⁷ ZAMBRANO, María, *La agonía de Europa*, op. cit., p. 63.

⁵⁵⁸ JIMÉNEZ, J. R., *Lírica de una Atlántida*, op. cit., p. 318.

⁵⁵⁹ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 43.

⁵⁶⁰ CASTILLA, *Era el único planeta que cantaba. Antología poética*, op. cit., p. 100.

⁵⁶¹ ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 44.

⁵⁶² JIMÉNEZ, *Lírica de una Atlántida*, op. cit., p. 266.

poiético cubre y descubre a la vez. El misterio órfico del viaje del alma a sus íferos - estancia donde se enciende la Aurora-constituye la almendra del pensar zambrano; proceso sólo comunicable a través del lenguaje poético-simbólico. Método para expresar las entrañas, refractarias a la razón analítica, será lo metafórico como principio ontológico. Unamuno: «los grandes pensamientos vienen del corazón» y «ya se sabe que todo lo que vive en el corazón está en verso». El alma respira en el espíritu a través de palabras, metáforas, visiones, más que conceptos. Según Massignon «los símbolos nacen del alma en estado de gracia»⁵⁶³... Rozamos la energía del proceso *poiético* porque en el mundo hay algo que duele y la saudade, «sentimiento más celeste que terrestre» (Lorca) ayuda a sorprender «el alba extraña» en una «criatura encerrada», presencia desconocida en lo humano «y al que el poeta y artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir» (Zambrano)⁵⁶⁴.

Corazón atravesado por nostalgia expresándose en otra mirada, la del arte, vía de conocimiento, don de luz emergiendo... Zambrano: «El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia». *Poiesis*, la del alma cuando es fecundada por los diversos lenguajes y descifra atisbos del «sentir originario», ese «sentirse suspendido y flotante a veces a pique de naufragio, a merced de una totalidad desconocida que nos mueve». Otro rostro de la saudade: experimentarse anegado, colmado, embebido ante la contemplación de la realidad y desde esa pobreza original inagotable aspirar al silencio de la vida en la obra, siendo ésta huella de la gracia.

Aquellos que son tocados por la *poiesis* presentan una inteligencia sensitiva en una mirada que se hace lente de aumento, puente, en un mundo en llamas, de ternura. Ternura, raíz de la bondad y realidad tremenda. Si se comprendiera de qué hondura del ser emerge... En ella ahí un mundo de posibilidades... Según Rilke, sobrepasa de tal forma toda violencia que cuando se lanza nadie puede defenderse. Análogamente María Zambrano en su concepción de la ternura o piedad⁵⁶⁵.

La herida de la memoria despierta; se inicia un proceso de liberación de la idolatría del ego y de las cosas por el esfuerzo, pacificado por el viaje donde se saborea la embriaguez de luz y ternura, el creador o exiliado se va forjando en soledad, dolor y silencio. Zambrano: la conciencia es

⁵⁶³ MASSIGNON, L, *Ciencia de la compasión: Escritos sobre el islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica*, Trotta, Madrid 2013, p. 81.

⁵⁶⁴ ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, op. cit., p. 35.

⁵⁶⁵ Cf. ZAMBRANO, *Obras completas, t. VI*, op. cit., p. 309.

engendrada por la muerte. Sólo ante la presencia de la muerte se despierta»⁵⁶⁶. Fruto del proceso: nueva mirada, la ternura salvaje de un ver que toca en lo vivo; ojos sumisos, profundos, videntes, atendiendo a la vida; remanso de sombra, lugares donde se desparrama la ternura: teofanía. Borges: «sabía que otro -un Dios- es el que hiere / de brusca luz nuestra labor oscura; / siglos después diría la Escritura que el Espíritu sopla donde quiere»⁵⁶⁷. Espejos oscuros del Espíritu revelando y ocultando una realidad a través del lenguaje del silencio; el lenguaje de los ojos ciegos, indigentes, que fecundan la vida.

Expresar todo esto conlleva traer a la presencia una filosofía del acto encarnada en hechos y símbolos y cuya facultad de visión se fundamenta en «el ojo del corazón». Rumi: «Transforma todo tu cuerpo en visión; conviértete en mirada, conviértete en mirar» o Bistâmî: «Nadie llega a ser un *'arif*, un conocedor, hasta que cada uno de sus cabellos se haya convertido en un ojo que ve». Mientras esto llega «aún existen nosotros / los oscuros, / una especie de don que vive en nuestros ojos» (Miguel Sánchez Robles)⁵⁶⁸ y posibilita una forma interior de fuga, el aspecto cualitativo, *poiético* de la existencia, el cumplimiento de uno mismo por momentos.

Para Zambrano el ser humano es un ser sumergido, «su ser se le ha perdido»; arrojado, sin lugar natural, sin esa «universalidad que todo lo abarca», está «siempre buscando algo perdido, la sombra del paraíso»⁵⁶⁹ y lo busca a través de la memoria activando el recuerdo de qué lugar era ese... Todo lo que existe camina en paralelo a su paraíso. Zambrano por carta a Virgilio Piñera en 1941: «La poesía y la música llevan (frente al despertar preciso de la filosofía) todavía adherido el silencio, no han salido de él, no se han desprendido de la matriz originaria, del mundo de sombra y sueño donde vivimos originalmente».

En el ser humano, tres heridas: poesía, música, amor que implican un florecimiento interior; despertar. Llevan el alma en las manos como una lámpara de aceite, como esa llama que Tarkovski hace llevar al protagonista de sus películas de un sitio a otro y que conduce a la muerte, en ese peculiar empeño, el de portarla en soledad por la senda olvidada. Novalis: «La vida ordinaria es un servicio sacerdotal, casi como el vestálico. Tenemos entre manos nada menos que la conservación de una llama sagrada y misteriosa. De nosotros depende como la guardamos y cuidamos». En Zambrano, el pensamiento descifra el sentir rescatándolo de la opacidad en la que

⁵⁶⁶ ZAMBRANO, *Obras completas*, t. VI, op. cit., p. 328.

⁵⁶⁷ BORGES, *Obra poética: 1923-1977*, op. cit., p. 212.

⁵⁶⁸ SÁNCHEZ ROBLES, M., *Las palabras oscuras*, Hiperión, Madrid 2015, p. 10.

⁵⁶⁹ Cf. ZAMBRANO, *Notas de un método*, op. cit., pp. 52, 54, y 63.

está apresado. Así emerge el sentimiento originario, «llama que actualiza la pura llama viva de la luz primera» (Zambrano)⁵⁷⁰. Lo *poiético* acoge el temblor de la llama como los modos de balbucir donde el poeta, sismógrafo de una sensibilidad luminosa, recuerda cómo fue guiado en el Paraíso liberando melodías desde el ojo del corazón.

El arte entreabrió la puerta del paraíso al «restaurar la inocencia» pues se convierte en una forma de «entrar en contacto con la *physis* antes del concepto, antes de la filosofía, antes del ser» (Zambrano)⁵⁷¹; en definitiva establece una relación con lo sagrado. Proceso visible cuando en el exiliado, en el creador, se da una disminución del yo; cuanto más disminuye tal conciencia mayor es la belleza que inunda la conciencia. «Algo en mí crea» (Mozart) o San Agustín: «Algo en mí es más yo mismo que yo mismo». Desde tal espacio el poeta piensa creadoramente. Perdidas todas las respuestas, la incertidumbre, perplejidad sella clausurando toda conciencia analítica. Vicente Aleixandre: «luz difícil que ignoro / mientras ciego te escucho». Aquí situar el proceso creativo, sagrado, donde se toman decisiones sobre intuiciones. Se lanza una flecha, intuición, a la oscuridad. Luego el intelecto descubre la flecha. Arte espiritual donde lo esencial no es la expresión sino la visión, fruto de un trabajo interior, catártico, que modifica el enfoque de la realidad sobrepasando límites propios. La obra genuina se prepara con «el agua sacada del fondo del corazón, el cual es insondable» (Rikyu). De esta forma, la *poiesis* equivale a una acción espiritual en el mundo, un acto de recibir pasivamente y a la vez un adentrarse en los orígenes. Ahora bien, siempre teniendo presente que somos principiantes. «Aceptar volver a comenzar siempre es duro para los occidentales pero buena escucha para curarnos de la incesante necesidad de afirmarnos» (P. F. Béthune).

Zambrano descubre en Cuba su patria prenatal. «Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable». En el país caribeño reencuentra esa morada, «la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal». Razón simbólico-poética descendiendo a las entrañas en busca del agua de la trascendencia⁵⁷². Transita por el camino recibido donde «no se entra sin que el corazón se haya movido y la mente le obedezca. Sólo cuando el corazón a desfallecido a pique de anonadarse y se alza luego, hace seguir a la mente sus secretas

⁵⁷⁰ ZAMBRANO, *Obras completas*, t. VI, op. cit., p. 629.

⁵⁷¹ Cf. ZAMBRANO, *La agonía de Europa*, op. cit., p. 91.

⁵⁷² Cf. ZAMBRANO, *Notas de un método*, op. cit., p. 77.

razones» (Zambrano)⁵⁷³. Alta pedagogía esta senda por heridas invisibles. Práctica iniciática donde liberar indiferencia, olvido haciendo presente esa «palabra profunda de la que todo hombre es discípulo» (Victor Hugo). En el sufismo, el *dikr*, otorgador de raíces y alas que enraízan al ser humano en lo sagrado. Filosofía de raíz amorosa experimentando una oleada de generosidad y deseo salvaje en el exilio metafísico; querencia como «ascensión jamás acabada hacia un inaccesible incircunscrito» (Massignon)⁵⁷⁴.

Atisbos del pensar poético sorprenden y provocan el parto de una «gota de aceite» que evitará la cerrazón de las entrañas; petrificación responsable de un corazón pesado y vacío. Esa gota señala un lugar de aceite en la conciencia, al que es difícil llegar; centro claro como «reino que un alma habita y guarda» (Zambrano)⁵⁷⁵. «Escribo poemas / porque necesito un lugar / en donde sea lo que no es» (Alejandra Pizarnik), «porque todo está lleno de lo que no es» (Leopoldo Castilla). Metafísica de la perplejidad en donde la pregunta no pide respuestas sino poesía. Quizás la metafísica se pueda concebir como la no-pregunta, preámbulo para la mística. Clarice Linspector: «Haz que no Te indague demasiado, porque la respuesta sería tan misteriosa como la pregunta». Horizonte, órbita que sólo se «manifiesta a los que fían en la pasividad del entendimiento aceptando la irremediable discontinuidad a cambio de la inmediatez del conocimiento pasivo con su consiguiente y continuo padecer» (Zambrano)⁵⁷⁶.

Brújula de luz el hechizo del arte buscando el claustro oculto, guarida interna y sólo atisbos en umbrales iniciáticos de amor y muerte donde acontece una disminución del yo. Mundo invertido donde se aprende padeciendo al dilatarse el ojo del corazón, aquel que contempla la belleza en lugares donde otros no aprecian nada. Belleza mediadora (Zambrano)⁵⁷⁷ tocando como desierto resplandeciente. «La belleza es verdad sólo si duele» (Carlos Marzal). En el grito horadador, en la herida, se abre un sol. Temblor, maravilla que revela lo que podría ser el mundo si lo viviésemos a otra profundidad. «Se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con el abismo» (Zambrano)⁵⁷⁸. Despertar al que se es llevado por «lo que está a la vez en lo más profundo de nosotros mismos, y al punto más alejado de nuestras debilidades y de nuestros errores» (Margaritte Yourcenar).

⁵⁷³ ZAMBRANO, *Notas de un método*, op. cit., p. 32.

⁵⁷⁴ MASSIGNON, *Ciencia de la compasión*, op. cit., p. 42.

⁵⁷⁵ Cf. ZAMBRANO, *Claros del bosque*, Seix Barral, (2ª), Barcelona 1988, p. 11.

⁵⁷⁶ ZAMBRANO, *Claros del bosque*, op. cit., p. 14.

⁵⁷⁷ Cf. ZAMBRANO, *Claros del bosque*, op. cit., p. 156.

⁵⁷⁸ ZAMBRANO, *Claros del bosque*, op. cit., p. 55.

La belleza como llama⁵⁷⁹ y ante su presencia «la mente tiende asimilarse a ella, y el corazón a bebérsela en un solo respiro, como su cáliz anhelado, su encanto»⁵⁸⁰ (Zambrano). El instante se deshoja, la luz crece haciendo florecer el recuerdo y la belleza, resplandor que ilumina como adagio. Aliento celeste, herida de luz, claridad venida «del cielo /en un don /no se halla en las cosas / sino muy por encima, y las ocupa» (Claudio Rodríguez). La belleza, centro, vacío que «invita a salir de sí... unifica» (Zambrano). Hace posible la apertura de un umbral donde el ser humano se rinde, «rinde su pretensión de ser por separado y aún de ser el mismo»⁵⁸¹. Morir a la sensación de identidad aislada y descubrir en palabras de Leopoldo Castilla como «lo sobrenatural / es haber imaginado que existe la distancia»⁵⁸².

Filosofía como «ciencia general del amor», deuda fundamental de Zambrano con el Ortega de las *Meditaciones del Quijote*, del amor intelectual y vidente capaz de hallar la conexión entre todo lo que existe en este planeta torcido que su vez es una «nada prodigiosa» (Kitarô Nishida). Una vez más, el mayor obstáculo es la representación, no la realidad; y en ello estamos pero sin ejercitar, sin dejar que se ejercite la capacidad del tropismo. Todo aspira a la luz en el mundo donde parece que la oscuridad es lo único seguro. Salida de lo trágico a través de lo inédito irrenunciable, sorpresa del espíritu, raíz de belleza atendiendo al logo sumergido. Lo creador actúa no persiguiendo un objetivo sino para averiguar cuál es el objetivo que se persigue. Por lo tanto, explorar es desvelación, *aletheia* y terapia sin dogma.

IV. El poeta y su luz

Pájaro ¿desde qué centro / de qué más hondo universo / me cantas mientras yo duermo? / (Me cantas cuando me dejo, / me cantas cuando me entrego, / me cantas cuando me cierro). / Tú cantas con la luz dentro / en la mitad de lo negro, / noche fiel con verde viento. / Vas de horizonte en misterio, / la fuente viva está en medio / y el jazmín cuelga del cielo. / ¿Cómo, por dónde tu pecho / se corresponde secreto / con el pecho de mi sueño? / ... (Juan Ramón Jiménez).⁵⁸³

La *poiesis*, cristal conductor, espiral que expresa articulación entre vida y espíritu, entre los fenómenos visibles y la invisible intimidad. La esencia del laberinto, espiral vidente, «la infinitud

⁵⁷⁹ Cf. ZAMBRANO, *Claros del bosque*, op. cit., p. 51.

⁵⁸⁰ ZAMBRANO, *Claros del bosque*, op. cit., p. 55.

⁵⁸¹ Cf. ZAMBRANO, *Claros del bosque*, op. cit., p. 53.

⁵⁸² CASTILLA, *Era el único planeta que cantaba. Antología poética*, op. cit., p. 21.

⁵⁸³ JIMÉNEZ, J. R., *Lírica de una Atlántida*, op. cit., p. 134.

de la vida dentro de la mortalidad» (Kerenyi). Vida trascendiendo a la muerte a través de la muerte. «No de agua, de miel, será la última / gota de la clepsidra. La veremos / resplandecer y hundirse en la tiniebla, / pero en ella estarán las beatitudes / que al rojo Adán otorgó Alguien o Algo», en versos de Jorge Luis Borges.

Inmersos en el bosque no vemos leña para elaborar un fuego pero al exiliado se le brinda una rendija, el decir simbólico que «entreabre el lenguaje del misterio de la vida, de todo aquello que en la vida aún desconocemos» (Zambrano). Nostalgia vertida en lenguaje poético; desperezarse del alma que zumba en el laberinto. Fragilidad que hace lúcidos y concedida en el tiempo, en esa «diversa / trama de sueños ávidos que somos / y que el secreto soñador dispersa» (Borges). Acercamiento a la raíz del lenguaje en el tiempo cualitativo; raíz irracional y mágica donde la poesía regresa a esa «sima estraña» (Juan Ramón Jiménez) de profundidad alta... La poesía se dirige a esa raíz «sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad» (Borges)⁵⁸⁴.

El objetivo del acto *poiético*, más que la belleza, es algo misterioso que abre la posibilidad de ampliar la percepción de lo real, como si lo oculto fuese su fundamento último. La excesividad de lo real, delirio en Zambrano y en él, el «claro» donde se traen palabras inasibles, «un aletear del sentido, un balbuceo» (Zambrano), «palabra liberada del lenguaje» (Zambrano)⁵⁸⁵. Con tales balbuceos se señala esa raíz común entre poetizar y pensar: lo sagrado y el símbolo, herramienta metodológica apta para trascender. Borges: «La palabra es casi un oxímoron: el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos». Logos poético de obra creadora donde se desarrolla una relación entre conciencia y subconciencia; armonización que roza el sí mismo al descubrir en el fondo de la espiral o laberinto, fuerzas *poiéticas* transformadoras del dragón en flor de loto.

La Palabra perdida alude a esta transfiguración e incluso va más allá del tesoro (sí mismo) Freud: «fuera donde fuere, siempre había un poeta que había llegado antes que yo». Inspiración, delirio, estar fuera de sí, como energía que transporta al entusiasmo (Dios en nosotros) interior. «Cuando un hombre alcanza tan alto grado, puede oír cualquier objeto del universo» (J. Godwin)⁵⁸⁶; «la

⁵⁸⁴ BORGES, *Obra poética, 1923-1977*, op. cit., p. 175.

⁵⁸⁵ Cf. ZAMBRANO, Maria, *Claros del bosque*, op. cit., pp. 85-58.

⁵⁸⁶ GODWIN, J, *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*, Siruela, Madrid,2009, p. 51.

canción que duerme en todas las cosas» (Einchendorff). Balbuceo musical análogo a una ondulación que «sueña y calla, aparece y desaparece, la que concuerda, en un «de pronto con nuestro oído más distraído» (Juan Ramón Jiménez)⁵⁸⁷.

Raíz musical en la saudade, nervio de la *poiesis* donde el amor la tierra, a lo sagrado como dinamismo, implica la recuperación de un sexto sentido; ese ojo del corazón que posibilita ponerse en sintonía con la realidad. Analfabetos en relación a la semiótica de lo cotidiano; donde el ir de prisa supone perder la capacidad de sentir. Víctimas de la remanencia -el instante anterior devorando el instante presente-. Ante tal situación, el logos de raíz musical gira en espiral aproximándose a un centro donde saborear lo real. Zambrano en *La agonía de Europa*: «cuando se pierde el centro viene la angustia». La herramienta, el Método de *Claros del bosque* -meditación- generando confianza ontológica; uno se fía de la realidad. Energía lúcida que despierta el don de movilizar la confianza del que sufre. Lo creador alivia el dolor y se expresa en una mirada y lenguaje donde desaparece la dimensión pragmática sacando a la luz lo callado y oculto. Ahora bien, será consciente de cómo «siempre se pierde lo esencial. / Es una ley de toda palabra sobre el numen» (Borges)⁵⁸⁸. «Trabajamos a tientas», reconoce el escritor argentino. Y así, toda actividad *poiética* se convierte en «admonición / para que vuelva el cielo» (Leopoldo Castilla)⁵⁸⁹ dando luz a los días...

«¿Quién ha puesto / la azucena en la penumbra del abandono? ¿Anuncia el despertar de la luz?» (Clara Janés)⁵⁹⁰. Exiliado atravesado por el desamparo; desconocido en cada uno y accesible en raros instantes a través del poeta y su palabra de flor de fuego; habitante del mundo de fábula y maravilla pero que «padece en su vida de hombre mortal la responsabilidad más exigente: la que proviene de decir lo aún no dicho, de expresar lo que gemía en el silencio, en las fronteras mismas de lo inefable» (Zambrano). Su ser arde en fuego no visible y trae un idioma o música universal donde comprender el ritmo, acorde perdido e infinito. Extraña sensación de inocencia, felicidad grave e intensa semejante a tragedia aplacada. Víctor Hugo sobre la música: «expresa lo que no puede decirse, y sobre lo que es imposible permanecer callado». Sobre tal espacio, el poeta y su hechizo; medio de intuiciones que dibuja una ruta onírica en la mirada de ojos yacientes en lo cualitativo del tiempo. Sabe contemplar con los ojos de aquellos que ya no pueden ver la vida. En

⁵⁸⁷ JIMÉNEZ, J. R., *Lírica de una Atlántida*, op. cit., p. 99.

⁵⁸⁸ BORGES, *Obra poética, 1923-1977*, op. cit., p. 131.

⁵⁸⁹ CASTILLA, *Era el único planeta que cantaba. Antología poética*, op. cit., p. 113.

⁵⁹⁰ JANÉS, C.: *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2015, p. 237.

la película *Todas las mañanas del mundo* se nos señala esa mirada que es análoga a lo que busca la música: «los lamentos y los llantos... ofrecer una copa a los muertos, a los que no tienen voz... Un pequeño abrevadero para el que el lenguaje ha abandonado»... Aquí cobra sentido todo quehacer poético como dice el poeta Leopoldo Castilla: «se abren las venas por los demás» aproximándose al misterio que tienen todas las cosas. El poeta se «debe al silencio» pero «nunca aprenderá a callar» (Carla Badillo)⁵⁹¹. Las entrañas necesitan transparencia (Zambrano). Escucha profunda; decir esa luz a costa de vivir oscurecido...

Borges: «la oscuridad es la sangre / de las cosas heridas»⁵⁹². Condescender a las entrañas es el movimiento de la razón intuitiva que siente gravitar la sombra de lo indecible detrás de lo que nombra. Así, «se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura» (César Vallejo) y tal vez se inicie un saber amanecer para aquellos que han sido desenjaulados «en un espacio que ha desaparecido» (Leopoldo Castilla).

V. Saudade con sonidos negros

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro, ser amado, ser comprendido (García Lorca).⁵⁹³

El poeta se adentra en el silencio, otras veces, el silencio se adentra en él y a contracorriente es encontrado y un hilo lo guía por los laberintos de cualquier oscuridad. «Para el que sabe ver siempre habrá al final del laberinto una puerta de oro» (Borges). «La ergástula es oscura, / la firme trama es de incesante hierro, / pero en algún recodo de tu encierro / puede haber un descuido, una hendidura. / El camino es fatal como la flecha / pero en las grietas está Dios, que acecha» (Borges). De ese acecho procede el «adentrándose en la *poiesis*; «poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica» (Goethe). Lorca lo hace equivaler al «espíritu de la tierra». En Zambrano se podría vincular con el logos de las entrañas, sangre iluminada en Cervantes. Federico García Lorca: «Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio falla en *Nocturno del Generalife*, esta espléndida frase: «todo lo que tiene sonidos negros

⁵⁹¹ Carla Badillo Coronado, citada por Antonio Colinas, en su introducción al libro de la autora: *El color de la granada*, Visor, Madrid 2016, p. 8.

⁵⁹² BORGES, *Obra poética, 1923-1977*, op. cit., p. 64.

⁵⁹³ GARCÍA LORCA, F., *Teoría y juego del duende*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1965, (9ª), p. 117.

tiene duende». Y no hay verdad más grande». «Éstos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero donde nos llega lo que es sustancial en el arte» (Lorca)⁵⁹⁴. A todos llega porque de una u otra forma, gozamos y padecemos. Poeta, músico, danzante; en ellos se percibe con más rotundidad ya que el duende necesita de un «cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo».

En la desolación se gesta el poema. El duende se relaciona con ese desierto y su «silencio cóncavo, enorme y especial» (Lorca) a partir del que emerge el poema. «En el desamparo, viene el duende y la lucha a brazo partido». Acto espiritual, «creación en acto» (Lorca)⁵⁹⁵ donde el poema conecta con el sentido, en la oscuridad sin tutelas. «Hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre»⁵⁹⁶; en las entrañas de un sentir y pensar al límite de donde emerge la palabra viva, balbuceo, «un no sé qué de una auténtica emoción» (Lorca)⁵⁹⁷. Genera el duende el verso dilatado; corazón desparramado vertiendo claridad; haciendo temblar la gramática «rompe los estilos»⁵⁹⁸; «no se repita nunca» y conlleva un «cambio radical»⁵⁹⁹.

Duende, aliento del misterio y nervio de una saudade que siendo decadente no pierde el eje de trascendencia. Para buscarlo «no hay mapa ni ejercicio» pero «no llegas si no ve la posibilidad de muerte... si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, no tendrán consuelo» (Lorca)⁶⁰⁰. Vinculado al morir, pica el pecho; lo fractura para que un atisbo de maravilla salga. «Ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles» (Lorca)⁶⁰¹.

Lo que tiene duende descubre «el velo de familiaridad» (Shelley). Asombra la herida pero en ella la curación: «el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito» (Lorca)⁶⁰². Vinculación de la saudade con el duende, con ese «espíritu de la tierra», reflejo de luz en rincón oscuro (Lorca), logos de las entrañas fijando vértigos (Rimbaud). Une cielo y tierra mostrando como ésta es «más alta que nuestros pensamientos sobre el cielo» (Vicente Aleixandre). *Empiria* metafísica -la esencia dentro de la sensación-: reconocer en la sensación su

⁵⁹⁴ GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*, op. cit., p. 110.

⁵⁹⁵ Cf. ib.

⁵⁹⁶ Cf. id., p. 111. Ver también p. 118.

⁵⁹⁷ Cf. GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*, op. cit., p. 114.

⁵⁹⁸ Cf. GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*, op. cit., p. 111.

⁵⁹⁹ Cf. GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*, op. cit., pp. 119 y 113.

⁶⁰⁰ Cf. GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*, op. cit., pp. 111 y 117.

⁶⁰¹ GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*, op. cit., p. 118.

⁶⁰² GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*, op. cit., p. 117.

naturaleza epifánica, atravesando la noche del concepto. Amor a la tierra, espacio fértil a los estremecimientos del dolor y a la gracia. Cuanto asoma lleva la llamada de lo alto. El poeta que sabe tratar con la heterogeneidad de la realidad devuelve las palabras su poder creador por mediación de la gracia concedida; sus tanteos recuperan realidad desvanecida. «Se canta en los momentos más dramáticos... Para volar, para evadirse, para sufrir, para atraer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema» (Lorca)⁶⁰³. Como en el proceso alquímico que va de lo opaco a lo traslúcido, el poeta se va apropiando de una nueva y dorada tierra existente a través de la dilatación de los sentidos. Alquimia amorosa en el athanor del corazón hasta destilar la luz, oro de identidad lograda que se vierte a cada instante sin disminuir; «el que unifica los contrarios» (Zambrano)⁶⁰⁴ y hace que el poeta siempre tenga su alma orientada al misterio (Antonio Machado).

Poema, plegaria, canto alucinado y lúcido «por un punto brillante que tiembla en el horizonte» (Lorca)⁶⁰⁵; música, saudade con sonidos negros donde se cumple por momentos la luz en la sangre. El poeta concentra redes de experiencia y a través de él pasa una corriente, en palabras de Marguerite Yourcenar, que lo mantiene en contacto con la imaginación como don del corazón comprensivo. De ella arranca su actitud para el descubrimiento, para llevar «nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre» (Lorca)⁶⁰⁶.

Raíz musical de la saudade en el cante jondo que en su balbucear señala a la poesía, al poema como posibilidad, murmullo de ese «déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo» a través de símbolos, metáforas cuyo deseo irrenunciable es reencontrar lo perdido. «La hija directa de la imaginación es la metáfora, nacida a veces al golpe rápido de la intuición, alumbrada por la lenta angustia del presentimiento» (Lorca)⁶⁰⁷. El problema, que somos iletrados metafísicos; tenemos el pensamiento inhibido por el triunfo de una racionalidad instrumental ignorante de la visión cualitativa que calma a los perplejos y perturba a los calmados...

Octavio Paz señala cómo en Zambrano los conceptos se vuelven imágenes y Cioran dirá que en ella hay una poetización de las ideas. De acuerdo, su filosofía del acto o pasividad activa se articula

⁶⁰³ GARCÍA LORCA, *Arquitectura del cante jondo*, en *Obras Completas*, op. cit., p. 60.

⁶⁰⁴ ZAMBRANO, *Obras completas VI*, op. cit., p. 616.

⁶⁰⁵ GARCÍA LORCA, *Arquitectura del cante jondo*, op. cit., p. 61.

⁶⁰⁶ GARCÍA LORCA, *Imaginación, inspiración, evasión*, en *Obras Completas*, op. cit., p. 86.

⁶⁰⁷ *Ib.*

en un lenguaje simbólico-poético consciente de cómo apenas pronunciamos algo lo devaluamos extrañamente, pero el tesoro continúa resplandeciendo inmutable en la oscuridad. Zambrano: «la realidad emerge tan sólo en algunos puntos, los necesarios para sernos visible, manifiesta, para que sepamos a qué atenernos, pero emerge de un fondo oscuro donde la realidad total está escondida».

Saber de experiencia, unión de sufrimiento y conocimiento; gota de aceite deslizándose como música por los intersticios de las entrañas iluminándolas a través de la unión de emoción y ternura; gota de felicidad, inocencia que como obra maestra acaricia esa oscuridad que se lleva enroscada y la despliega encaminándola a la piel de la alegría y con ello al deseo de un mundo más humano que se ha perdido pero al que no se renuncia...

No sé nada... Y por lo tanto, puedo esperar todo (Zambrano)⁶⁰⁸.

Referencias bibliográficas

- BADILLO CORONADO, Carla, (2016), *El color de la granada*, Madrid: Visor.
- BORGES, Jorge Luis, (1982), *La cifra*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis, (1985), *Obra poética, 1923-1977*, :(4ª), Madrid: Alianza Tres / Emecé.
- CASTILLA, Leopoldo, (2016), *Era el único planeta que cantaba. Antología poética*, Madrid: Visor.
- GALINDO AGUILAR, Emilio, (2002), *La experiencia del fuego*, Madrid: Libros Tobal.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1965, *Obras completas*, (9ª), Madrid: Aguilar.
- GODWIN, Joscelyn, (2009), *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*, Madrid: Siruela.
- JANÉS, Clara, (2015), *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, (1999), *Lírica de una Atlántida*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- MASSIGNON, Louis, (2013), *Ciencia de la compasión: Escritos sobre el islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica*, Madrid: Trotta.
- SÁNCHEZ ROBLES, Miguel, (2015), *Las palabras oscuras*, Madrid: Hiperión.
- VEGA, Amador, (2003), *El bambú y el olivo*, Barcelona: Herder.
- ZAMBRANO, María, (1988), *Claros del bosque*, (2ª), Barcelona: Seix Barral.
- ZAMBRANO, María, (1989), *Notas de un método*, Madrid: Mondadori.
- ZAMBRANO, María, (1990), *Los bienaventurados*, Madrid: Siruela.
- ZAMBRANO, María, (2000), *La agonía de Europa*, Madrid: Trotta.
- ZAMBRANO, María, (2014), *Obras completas VI*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

⁶⁰⁸ ZAMBRANO, *Obras completas VI*, op. cit., p. 1190.

Maria Luísa Malato*

Os sons da saudade: a partir de uma leitura d' *Os Poetas Lusíadas**

Resumo: Há um número razoável de estudos sobre a relação entre som e conteúdo. Tal relação não pode deixar de ser o âmago dos estudos sobre tradução, por exemplo. Se mudarmos a forma, mudamos o conteúdo. Se dissermos com outros sons dizemos outras coisas? A questão interessa, não só a tradutores, mas a escritores, estudiosos da literatura e a filósofos, obviamente, e também a outros profissionais que se movem nas áreas da Retórica, do Marketing, do Teatro, da Fisiologia, da Psicologia. Trata-se aqui de compreender como pode a linguagem ser tão ou mais “eficaz” quanto um poema, lendo *Os Poetas Lusíadas*, de Teixeira de Pascoaes (1919). Em que medida os sons da saudade marcam uma expressão poética?

Palavras-chave: Saudade, Poesia, Filosofia, Tradução, Teixeira de Pascoaes

The sound of nostalgia: reading *Lusiad Poets*

Abstract: There is a reasonable number of academic essays about the relationship between sound and meaning. This relation is obviously the epicenter of several studies about translation. Can we choose the right word (sound or/ and image) to the information we want to give? If we say something in other words, do we say the same thing? These questions are important for translators, of course, but also to writers, literary and philosophical researchers, all of those who work with Rhetoric, Marketing, Theatre, Philology, Psychology. We aim here to understand how language can be as “effective” as a poem reading *Lusiad Poets*, written by Teixeira de Pascoaes (1919). How do the sounds of nostalgia provoke a poetic expression?

Keywords: Nostalgia, Poetry, Philosophy, Translation, Teixeira de Pascoaes

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O artigo foi elaborado no âmbito do Projeto “Raízes e Horizontes da Filosofia e Cultura de Língua Portuguesa” do GFMC do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (RG-PHIL-Norte-Porto-502-1948).

«O homem nasce e morre. É um vagido e um último suspiro. [...] Percebe o leitor? Não é provável. Desculpará... Pedir desculpa é a própria base do edifício social. O leitor, se é comproprietário desse belo edifício, ficará a simpatizar comigo e será capaz de me ler até ao fim! Ainda bem!»
(Teixeira de Pascoaes, *O Bailado*)

Iremos falar de coisas esquecidas. Daquilo que o nosso corpo sempre soube e a cabeça não sabe que ele ainda sabe. Coisas íntimas que não dizemos a ninguém e nunca nos ensinaram. Falaremos da dança que guardamos no nosso corpo e permanece na linguagem da palavra. Um embalo. Um balanço. Um bailado. Jogos que temos connosco, de que excluímos os outros: andar pelo passeio sem calcar as pedrinhas negras, pegar num ramo de árvore tamborilando o gradeamento do jardim, correr sem macular com o pé as linhas do pavimento... Coisas que partilhamos talvez com alguns animais: agitação ritmada das asas, baloiço do corpo. Como se alguma coisa nos levasse, desde os mais remotos tempos, a dançar e a fazer música. Coisas que o mito conta mais depressa que a história:

«O que será esta febre, capaz de se apoderar de qualquer criatura e agitá-la até ao frenesim, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto da Vida, que apenas aspira a rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar de uma só vez a unidade primeira em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se fundem, fora do tempo, num só êxtase? A dança proclama e celebra a identificação com o imperecível. [...] A ordem da dança, o seu ritmo, representa a escada através da qual se realiza a libertação [...].»⁶⁰⁹

Um dos motivos por que nos interessamos por estes assuntos foi um livro, muito pouco conhecido, de Teixeira de Pascoais: *Os Poetas Lusíadas*, de 1919. Reúne umas conferências que o poeta fez em 1918 na Catalunha, nomeadamente no Institut de Estudis Catalans da cidade de Barcelona. Coisas antigas, já também muito esquecidas de quase todos: 1918, o final da grande Guerra, uma viagem longa, de muitos dias, para falar da Ausência, «a mãe da Saudade»⁶¹⁰, e da Saudade, aquela melancolia certa, que invade o presente como invadirá o futuro. Coisas velhas, dirão, próprias de um poeta saudosista, que se deixou abafar pelo passado. É essa com efeito uma das definições de saudade:

⁶⁰⁹ *Dicionário dos Símbolos*, ed. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Lisboa, Teorema, 1984, p. 253.

⁶¹⁰ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, Porto, Typ. Costa Carregal, 1919, p. 35.

«1. sentimento mais ou menos melancólico de incompletude, ligado pela memória a situações de privação da presença de alguém ou de algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável. Frequentemente usado também no plural <s. de uma amiga que hoje vive distante> <s. de um parente falecido> <s. de comer papaia> <s. da praia> <sentir s. da pátria> <s. dos bons tempos> [...]»⁶¹¹

Se, todavia, lermos bem a definição de dicionário, a *saudade* é um conceito extenso. Vai das coisas passadas às que esperamos reencontrar um dia: saudades da praia, como saudades de alguém ou de algum lugar. Nesse sentido básico se deve talvez começar por entender a definição de Pascoaes: a saudade como desejo comum de passado e futuro.

Pascoaes parte para Barcelona esperançoso: acredito que ele pensou dizer na Catalunha coisas importantes, porque poucas vezes viajou até tão longe, raramente saiu de Portugal. Descreve naquele livro a viagem como se fora uma lenta aventura. Por comboio, a paisagem vai mudando lentamente. O vale do Douro, «aberto em fraga calcinada». A entrada em Espanha, «árida e deserta, de imensos e indefinidos horizontes circulares». A frescura da noite depois das «horas poeirentas». A luz da manhã sorrindo e a visão dos «vinhedos e pomares, pomares e vinhedos». O «paraíso catalão depois do inferno castelhano». A «primeira vez que eu via o mar de Homero e Virgílio». Barcelona, «num silêncio melindroso, quase a ouvir-se, feito de ruídos, comoções, vozes distantes»⁶¹². Para ilustrar o que quer dizer aos catalães, Pascoaes leva «os poetas mais representativos do génio lusitano»⁶¹³. Aparentemente, não para falar de uma grandeza nacional passadista: afirma logo de início não crer nos que destroem o passado (os «futuristas»), e desprezar os que vivem no passado («os integralistas do caruncho e das teias de aranha»)⁶¹⁴. Entre tentativas de periodização histórica, que não nos interessam aqui, o livro trata de coisas comuns, transversais no tempo, entre o passado e o futuro. Chama-lhe dança, movimento, ritmo: irmana todos os povos, constrói-se ao longo do tempo como uma linha rítmico-melódica, antes de constituir uma tópica, um agregado de temas literários com variantes do sentimento amoroso. Nesse sentido, Pascoaes parece apropriar-se de uma visão antropológica da arte, que aproxima os seres humanos dos restantes seres viventes, desde logo dos animais:

⁶¹¹ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Círculo dos Leitores, Lisboa, 2003, vol. VI, p. 3268.

⁶¹² T. de PASCOAES, *Op. Cit.*, p. II-VIII.

⁶¹³ T. de PASCOAES, *Op. Cit.*, p. II.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. X.

«A dança foi, portanto, a primeira Arte, porque foi a primeira linguagem transcendente e silenciosa do homem; o seu primeiro desejo sobrenatural, o seu primeiro sonho do Outro Mundo, indeciso ainda, esboçado apenas em curvas fugidias, não fixadas pela cor, pela forma, pelo som ou pela palavra: pintura, escultura, música e poesia...»⁶¹⁵

Dois anos depois de ter publicado *Os Poetas Lusíadas*, Teixeira de Pascoaes escreverá *O Bailado* (1921), em que continuará estas reflexões iniciais:

«Fico-me à janela, a ouvir o meu vizinho e o canto dos pássaros, na laranjeira do quintal. Que intimidade entre aquele ruído e aquela harmonia! É a coexistência de Deus e Satã.»⁶¹⁶

«A frase nova, cheia de alma, ecoa como um vagido. Por isso muita gente a não percebe. A criatura vulgar só entende a palavra que atingiu a maioridade, o uso pleno da razão – quer dizer, a palavra morta.»⁶¹⁷

Esse ânimo ritmado é uma manifestação do instinto da vida: facto indesmentível no Animal, na Criança, no Louco, que vivem rasteiros com a infância do mundo⁶¹⁸. Assim considerado, o ânimo ritmado antecipa qualquer linguagem dos sons, qualquer expressão verbalizada de um discurso, mas carece de uma «hora excepcional», momento em que se fundem, ou confundem, o particular e o universal. Sem essa hora seríamos como pedras, árvores ou pássaros – a nossa dor seria inútil, e impossível o nosso amor:

«Essa tarde foi tudo para mim. O que tenho amado e sofrido são reflexões desse crepúsculo, notas repercutidas, em ouro e sombra, através da minha existência campesina, com ermos pinheirais, vales penumbrosos e certas manhãs de sol em que os passarinhos contam não sei que alegria, que loucura!»⁶¹⁹

Quando se regressa à leitura de *Os Poetas Lusíadas*, tal (con)fusão entre o particular e o universal, testemunhada pelo indivíduo em *O Bailado*⁶²⁰, parece ter uma forma de legitimação, um estado de (re)conhecimento, de *anagnorisis*, mas agora a um nível temporalmente histórico e coletivo: «todas as manifestações individuais visam um fim colectivo»⁶²¹. A descrição das paisagens (a portuguesa, a castelhana, a catalã) que antecipam as reflexões sobre a literatura portuguesa na Catalunha, parecem agora uma estratégia retórica, para explicar afinal uma imensa sinfonia do

⁶¹⁵ *Ibid*, p. 8.

⁶¹⁶ T. de PASCOAES, *O Bailado*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. 10.

⁶¹⁷ *Ibid*, p. 8.

⁶¹⁸ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 292-3.

⁶¹⁹ T. de PASCOAES, *O Bailado*, p. 13. «O dia em que eu renasci é o único facto curioso da minha História em mil volumes, que principia na Nebulosa e findará no Terramoto universal» (*Ibid*, p. 15).

⁶²⁰ «Desejei falar de mim, neste livro» (*Ibid*, p. 5).

⁶²¹ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 10n.

mundo em que todas as nações possuem as mesmas notas, mas fazem com elas efeitos sonoros diferentes, que por vezes se vão repetindo, por um efeito mimético entre os seres fechados num espaço, e entre esses seres e o espaço que os cerca. Como se as planícies e as montanhas, as fontes e o mar fizessem do mundo uma imensa flauta. O mar, que liberta o português das montanhas, parece marcar a língua com os sons sibilantes, os sons fricativos (s, ch, v, z, j): «bramir tempestuoso», «marulhar nocturno», «música em notas de água e vento da Saudade»⁶²². Tal é tanto mais evidente quanto esse espaço é fechado para uns lados e/ou aberto para outros, funcionando como clausura ou segurança, risco ou aventura, mas sempre como espaço de inevitável «domesticação» do indivíduo pelo espaço (e da linguagem pelo som), se aqui quisermos usar uma interessante metáfora de Alfredo Margarido⁶²³. Teixeira de Pascoaes confessa esse espanto dos seus olhos habituados ao Douro e ao Tâmega – «afeitos ao Atlântico imenso e deserto de Mithologias, cujas torvas ondas alterosas são elevações de campas em que jazem os velhos nautas da minha raça»⁶²⁴. A raça, entenda-se, é aqui sinónimo do paisano, o homem limitado pela paisagem: «O Portuguez é indeciso e inquieto, como as nuvens em que as suas montanhas se continuam e as ondas em que as suas campinas se prolongam. [...] Alma que foge de ser corpo, insatisfeita e perdida n'uma natureza vaga, em que se não pode achar a si mesma»⁶²⁵. A linguagem deriva por isso, antes de tudo o mais, do seu movimento possível, da sua cosmovisão:

«Tas palavras são como projeções iluminadas da Saudade, ou antes, da sua própria sombra prolongando-se, em alto relevo, no vago longínquo e nebuloso em que tudo, por fim, se perde: as mais claras estrelas e os mais claros pensamentos. Esse *vago nubloso* exprime-o a palavra *remoto*, que entenebrece a distância. É a distancia-abysmo, onde pairam as vertigens, como doidas divindades aureoladas d'um negro encanto que nos seduz e gela de terror.»⁶²⁶

Passa depois a analisar os sons suspensos das palavras graves ou esdrúxulas, predominantes na língua portuguesa, que frequentemente envolvem a tónica numa indefinição ou fechamento vocálico depois do som incisivo: *ermo*, *nevoeiro*, *luar*, *noivado*, *bailado*. A palavra *saudade* é, para Teixeira de Pascoaes, exemplo de um signo «natural»: a mera pronúncia equivale a uma representação mimética do corpo.

⁶²² *Ibid*, p. 45.

⁶²³ Alfredo Margarido, introdução a T. de PASCOAES, *O Bailado*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. XIV.

⁶²⁴ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. IV.

⁶²⁵ *Ibid*, p. 177.

⁶²⁶ *Ibid*, p. 279-80.

«Eis a matéria prima da nossa Arte sintetizada na combinação das sílabas de certas palavras intraduzíveis, como a palavra Saudade, por exemplo, que tem uma sílaba luminosa *dá*, entre duas sílabas escuras *saiú* e *de*. E a mesma cor e o mesmo som dimanam de outras palavras irmãs d'aquela: *luar*, *magua*, *lêdo*, *nevoeiro*, *remoto*, *êrmo*, etc...»⁶²⁷

E acrescenta:

«Há uma intimidade *profunda e natural* entre os vocábulos intraduzíveis da Língua e a feição bucólico-elegiaca do nosso sentimento poético, e também a alma ocidental e crepuscular da nossa paisagem, que é o tumulto do sol, como a Grécia foi o seu berço.»⁶²⁸

Será esta incapacidade de traduzir a palavra Saudade para outras línguas decorrente da informação veiculada pela palavra, ou pela incapacidade de a substituir por outras palavras com semelhante amplitude semântica e semelhante evocação sonora? Não cremos que a intraduzibilidade seja uma questão de informação explícita. Para isso lá estão as perífrases, que dizem por muitas palavras o que outras línguas podem dizer em uma. Para isso lá estarão antes do mais os processos de sinonímia, evidentes desde logo nas diferentes leituras do original. A questão da intraduzibilidade levantada por Teixeira de Pascoaes parece-nos somente compreensível ao nível das imagens evocadas por um aglomerado de sons. Trata-se sobretudo de uma questão poética. Tomamos como nossa a hipótese lançada por Walter Benjamin:

«[...] aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação – e até o mau tradutor reconhece que é isso o essencial – não será precisamente o que nela há de inapreensível, de misterioso, de ‘poético’? Algo que o tradutor apenas pode reconstituir se também ele... criar uma obra poética?»⁶²⁹

Só muito depois de *Os Poetas Lusíadas*, de Pascoaes, eu li *Crátilo*, de Platão. Separa-os cerca de 2500 anos e muito mais de outros tantos quilómetros. Esse livro de Platão fala de um diálogo entre Hermógenes e Crátilo sobre a origem dos nomes e de como Sócrates o não resolveu, mantendo ironicamente o preceito inicial de que «as coisas belas são difíceis, quando se trata de as aprender; e, em especial, não é de pouca monta o estudo relativo aos nomes»⁶³⁰. Sócrates, em *Crátilo*, é

⁶²⁷ *Ibid*, p. 217.

⁶²⁸ *Ibidem*. Sublinhado nosso.

⁶²⁹ W. BENJAMIN, *Linguagem, Tradução, Literatura*, ed. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p. 91.

⁶³⁰ PLATÃO, *Crátilo*, Lisboa, Sá da Costa, 1994, p. 6.

chamado a desempatar a questão que Hermógenes e Crátilo debatem. São os nomes que damos às coisas «convencionais», isto é, fruto de uma arbitrariedade social? Tal é a opinião de Hermógenes:

«[...] em minha opinião, o nome que se dá a um objecto esse é o seu nome próprio; e, se depois o perde, trocando-o por outro, parece-me que este não será menos justo do que o primeiro. Assim, nós mudamos o nome aos criados e, não obstante, o segundo não é menos exacto do que o que antes tinha, visto o nome não ser inerente à natureza, mas depender do costume e do hábito daqueles que, ordinariamente, impõem os nomes.»⁶³¹

Crátilo, porém, alerta para a possibilidade de serem «naturais», mantendo o eco de uma relação intrínseca com as coisas que nomeiam.

«A justeza de um nome, afirmamos nós, é aquilo que nos mostra uma coisa tal qual é. Devemos considerar suficiente esta definição?

Crátilo – Eu julgo-a muito completa, Sócrates.»⁶³²

Na verdade, Sócrates, apesar da concordância de Crátilo, vai indefinir tal «justeza» ou «naturalidade». Em que medida a vibração da consoante R vai obrigar o corpo a uma vibração intuída já pela percepção do *carro*, da *rua*, do *rio*, da *corrente* e «se assemelha ao movimento, à agitação e à dureza»⁶³³? Em que medida o movimento ondulado da consoante L, entre o palato e os dentes, da *língua*, da *linguagem*, da *lentidão* e do *lume*, «tem parecenças com o liso e com o doce»⁶³⁴? Na verdade, se mudarmos os exemplos, o som R, presente nas palavras *reta*, *ráfia*, *rei*, *ou rosa*, parece nada evocar de vibratório. O mesmo sucedendo ao som L em *leão*, *lápiz*, *laço* ou *lambril*. O que Hermógenes e Crátilo discutem será em parte retomado por Ferdinand de Saussure, fundador da Linguística no início do século XX, autor relido por nós aqui, não na oposição entre signo e símbolo, mas na sua continuidade, distinguindo Saussure no signo diferentes graus de convencionalidade e naturalidade, nomeadamente quando analisada a composição dos vocábulos a partir de um étimo:

«Deste modo, vinte é imotivado, mas dezanove não o é no mesmo grau porque evoca os termos de que se compõe e outros que lhe estão associados: dez, nove, dezasseis; tomados separadamente, dez e nove estão ao mesmo nível que vinte, mas dezanove apresenta um caso de motivação relativa.»⁶³⁵

⁶³¹ *Ibid*, p. 7-8.

⁶³² PLATÃO, *Op. Cit.*, p. 129.

⁶³³ *Ibid*, p. 143.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ F. de SAUSSURE, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 219-220.

Todavia, Saussure sublinha que, numa língua natural, são igualmente impossíveis a arbitrariedade absoluta e a motivação absoluta⁶³⁶. Para além da etimologia, outras formas de motivação foram interessando Saussure, das aliteraões aos anagramas. Reconhecendo a importância decisiva de Saussure na instauração dos estudos de Linguística Geral, Jean-Claude Milner vê ainda na sua obra uma antropologia histórica da linguagem. É nesse sentido que julgamos pertinente aproximá-lo de Teixeira de Pascoaes⁶³⁷. A Saussure, como a Pascoaes interessa, no limite ou na raiz de tudo o discurso, o discurso mítico sobre a origem da linguagem, um unitarismo que compreende a arbitrariedade, a motivação, e o acaso em ambas, que pode ainda dialogar com aquilo que em tempos se chamou, não por vezes sem ironia, um «platonismo musical»⁶³⁸. Não é a nenhum título estranho que determinados estados de alma possam ser provocados pela música do discurso, havendo por isso «sons da saudade»...

Começamos talvez por sublinhar que, pelo menos em algumas línguas, as expressões que exprimem emoções negativas são quantitativamente mais importantes que as que classificam os sentimentos positivos⁶³⁹.

Por outro lado, nem todas as expressões de sentimentos negativos são saudosos (cf. Raiva ou Medo) e nem todos os sentimentos saudosos são emoções negativas (cf. Desejo, Esperança). Os limites que separam as emoções em geral «são flexíveis na sua essência, o que transparece na expressão metonímica dos efeitos fisiológicos pelas causas emocionais», servindo, por exemplo, a cor vermelha para traduzir estados emotivos tão diversos quanto a paixão, o embaraço ou o ódio. O mesmo parece suceder com as interjeições, em que as mais comuns – *Ah!*, *Eh!* e *Oh!* – representam estados que vão da alegria à dor, passando pelo espanto⁶⁴⁰.

⁶³⁶ Este tipo de motivação seria «tanto mais complexa quanto mais fácil é a análise sintagmática e mais evidente o sentido das subunidades» (*Ibid*, p. 220). A questão da composição das palavras a partir de um étimo, lançada por Crátilo, interessará ainda a Genette, na sua viagem a Cratília, em 1976 (cf. G. GENETTE, *Mimologiques: Voyage en Cartylie*, Paris, Seuil, 1976).

⁶³⁷ «Saussure est ramené vers le mythe, vers l'origine – alors que dès 1878 c'est le système qu'il découvre, à partir de, mais aussi contre la physiologie historique pontilliste». V. H. MESCHONNIC, *Critique du Rythme. Antropologie historique du langage*, 2.eme ed., Lagrassé, Verdier, 1982, p. 92 *et passim*.

⁶³⁸ L. GALZIGNA, *Il piacere estetico e i suoi fondamenti...*, Venezia, Supernova, 2002, pp. 25-9.

⁶³⁹ H. J. BATORÉO, Expressão dos Afectos: Polarização ou intensidade?, *Razões e Emoção, Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, Lisboa, IN-CM, 2003, vol. I, p. 29. Como se, confirmando Tolstoi na introdução de *Anna Karenina*, as histórias infelizes não merecessem da linguagem tanta atenção quanto as histórias felizes...

⁶⁴⁰ H. J. BATORÉO, *Op. cit.*, p.30-31.

Acrescentemos ainda que se devem admitir oscilações tipológicas entre o que classificamos “saudoso” e que, a crer nelas, todas as línguas seriam tendencialmente indefinidas e *saudosas*, no sentido amplo e universal em que podemos considerar as reflexões de Pascoaes:

«Acabamos de ver as formas que a Saudade adquiriu desde Virgílio a frei Agostinho da Cruz, desde o seu nascimento em Roma até à sua divinização na Arrabida. Seria curioso observar também as suas viagens lá por fora, pela França de Rousseau, Victor Hugo e Renan; pela Inglaterra de Schelley, Keats, Wordsworth, etc; pela Alemanha de Novalis e dos filósofos pantheístas...»⁶⁴¹

No final de um estudo de Hanna Batóreo sobre a expressão dos afetos, se dá como conclusão a impossibilidade de nos guiarmos exclusivamente por indicações linguísticas, alheias ao co-texto e ao contexto. Há pois que duvidar, por todas as razões, de estudos sobre a motivação das palavras (interjeições incluídas) que não reconheçam a variabilidade da linguagem em situação e a convencionalidade, não só das palavras que designam as emoções, com a convencionalidade das próprias emoções, sujeitas a uma formatação sociológica do que é saudade, medo, melancolia ou prudência. Mas a todas as questões de indeterminação podemos também responder com um indesmentível império retórico, que transforma em motivado o signo que é à priori arbitrário. Vale a pena consultar os textos de Aristóteles, Nietzsche ou Perelman sobre a inevitabilidade da motivação como estratégia da linguagem que se quer persuasiva. Nesse sentido, a falsa etimologia é uma estratégia retórica, até porque é uma mnemónica: a imagem ou o som, ainda que desmentidos pela história do vocábulo ou a pela homofonia, são legitimadas pela sua eficácia comunicativa. Ainda que *Religião* não derive de *Religare*, voltar a ligar o que ficou separado, a sua etimologia remete desta forma para uma origem comum entre todos os seres, ou entre as criaturas e o seu criador. Nietzsche vai interessar-se pelos sons e imagens na origem das palavras, precisamente porque elas são a consubstanciação de uma força (germ. *Kraft*) retórica, definida precisamente por Aristóteles como força aglutinadora de um movimento (gr. *Dynamis*)⁶⁴²:

«O homem que forma a linguagem (*der sprachbildende Mensch*) não apreende coisas ou processos, mas excitações (*Reize*): não restitui sensações (*Empfindung*) mas somente cópias (*Abbildung*) das sensações. A sensação que é suscitada por uma excitação nervosa não apreende a própria coisa: essa sensação é figurada no exterior por uma imagem. Mas de qualquer modo põe-se ainda a questão de saber como é que um acto da alma é representável por uma imagem sonora (*Tonbild*).»⁶⁴³

⁶⁴¹ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 311.

⁶⁴² F. NIETZSCHE, *Da Retórica*, ed. Tito Cardoso e Cunha, Lisboa, Editorial Vega, 1995, p. 34.

⁶⁴³ *Ibid*, p. 45.

Num discurso o que nos penetra a alma, não é aquilo que as coisas são, na sua «essência plena», nem sequer a sua representação e a sua «designação própria», mas «a maneira como nos relacionamos com elas». É pois inevitável, ainda segundo Nietzsche, o uso do tropo, da figura, ou seja, da «designação imprópria» deformada, ainda na linguagem coloquial: «a linguagem nunca exprime nada na sua integridade mas exhibe somente uma marca que lhe parece saliente»⁶⁴⁴. Já Voltaire o tinha condensado num verso do poema *Sur la nature de l'homme*: «Le secret d'ennuyer est celui de tout dire». A linguagem, qualquer nível de linguagem e não somente a literária ou a cuidada, anima-se com figuras de intensidade, que cortam informação débil e evidenciam informação forte. Sinédoques: «vaga» em vez de «mar». Metáforas, que deslocam a significação: «língua», quer para a «fala» quer para o «órgão» associado à fala. Metonímias, ou hipálages, que confundem efeitos e causas: diz-se «amarga» a bebida que provoca «amargura». A gaia ciência de Nietzsche está imbuída dessa retórica que considera «a possibilidade de liquefazer o movimento congelado do texto na sua forma (apolínea) de 'linguagem escrita objectiva' [...] e de o articular numa (dionisíaca) linguagem de dança»⁶⁴⁵. Regressemos pois, cientificamente desculpados, às interjeições, aos sons da saudade, e à sua amplitude emotiva.

Uma vogal é um som simples, uma única voz, que conseguimos prolongar no tempo (aaaaaa, eeeeeee, iiiiiiiiii...). Por oposição à vogal, a consoante é uma voz que soa com outra (pêeeeeee, dêeeeeee, fêeeeeee...). O que distingue uma vogal ou uma consoante entre as restantes, não é uma escala moral de sons positivos ou sons negativos, bons ou maus. Nesse aspeto, os sons são como as emoções: relaxados ou tensos, mudos ou sonoros, graves ou agudos. Um som positivo ou negativo, como uma emoção positiva ou negativa, só pode existir numa tipificação moral, que muitas vezes esquece o movimento transformador do bem e do mal, dividindo tudo, mesmo os sons, entre Deus e o Diabo. Há sons que são um pouco mais fáceis ou um pouco mais difíceis para o corpo. Por exemplo, de todas as vogais, o A é aquela que o corpo pronuncia com menos violência: Ahaaaaa! O ar sai sem oposição dos lábios, dos dentes, do palato. É a interjeição do espanto que cede, do suspiro que tranquiliza. Ahaaaaa! Relaxamento do desapego ou do riso. O riso em Ohooooo é uma vogal mais suspensa, um pouco mais tensa, que o digam o diágrama, os músculos do peito. Ihiiiiiii! Os sons agudos são formados na parte superior da caixa torácica. É

⁶⁴⁴ *Ibid*, p. 46-8.

⁶⁴⁵ R. W. M. FARGUELL, *Figuras da Dança*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 340.

um riso rígrado (velhaco nas representações da banda desenhada): a barrica contrai-se. Independentemente da arbitrariedade que existe ainda na representação das interjeições, a que se situa em Eh! É aparentemente a única que os dicionários portugueses associam à dúvida, à indeterminação do sentido⁶⁴⁶. O corpo tem de estar relaxado para dizer um «a», está mais tenso a dizer um «e», mais tenso ainda a dizer um «i». Para pronunciar vogais fechadas, o corpo contrai-se num efeito contrário das vogais abertas.

O mesmo parece suceder com o efeito de algumas consoantes: o M, consoante que sem esforço sai como um gemido, mantendo os lábios fechados, deixando sair o ar pelas narinas, tem um efeito corporal bem distinto, v. g., das consoantes P, F, V, consoantes que implicam explosão do ar comprimido, lançado pelos lábios que se abrem subitamente. Freud não deixava de realçar que, nas línguas que conhecia, as palavras que designavam a mãe, estavam em geral marcadas pelo mesmo movimento do ar que levava a criança a mamar, abrindo e fechando a boca de forma ritmada; por oposição às palavras que designavam o pai, associadas à fase da alimentação por papa, que exigia mais controle corporal e discernimento da criança: engolir mas também expulsar. Os exemplos de Pascoaes em *Os Poetas Lusíadas* parecem refletir em grande parte esta passagem da dança para a música, antes de qualquer construção discursiva. Ainda que precise desse discurso para se constituir como estratégia retórica reconhecível. «O homem nasce e morre. É um vagido e um último suspiro»⁶⁴⁷. Talvez o que faltou na discussão de *Crátilo* e de *Os Poetas Lusíadas* tenha sido o que Saussure experimentou nos estudos sobre os anagramas: a extensão discursiva, sonora e visual, da palavra pronunciada ou escrita, um movimento que abrange autor e leitor, ambos trocando gestos, esquecidos para uns, insignificantes para outros. Uma melodia, um tom que seja, para além de um ritmo. Versos em que a quantidade de A fechados, E mudos e M gemidos transforme em vagido o verso! Versos em que a súbita aparição do P ou do D, em tónica grave ou esdrúxula, imita um suspiro. Os U doridos e fechados. Quando o leitor se demorar neles, perceberá porque lá estão? Se uns versos de Camões não demorassem o corpo nas consoantes nasais, sibilantes e vogais semi-abertas, provocariam eles tão inconsciente melancolia no leitor?

«Aquele triste e leda madrugada,
Toda cheia de mágoa e de piedade» [...]
«Quando de minhas mágoas a comprida
Maginação os olhos me adormece» [...]

⁶⁴⁶ H. J. BATORÉO, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴⁷ T. de PASCOAES, *O Bailado*, p. 8.

«Amor é brando, manso e piedoso,
Suave e saudoso, doce e puro»⁶⁴⁸

Uma música que entristece porque está em tom menor e é compassadamente lenta: num poema, como num pedido em tom menor. Há uma sensibilidade que excita a piedade, e convida à melancolia. Muitas outras há certamente. Uma música que anima em tom maior, *allegro vivace*. Porque nos anima ela, pelo contrário? Porque se proíbe ouvir Marlene Dietrich cantar Lili Marlene a soldados que têm de combater? Porque pode a área das Valquírias de Wagner tornar heroico o lançamento de napalm? É música, só música. Nem boa, nem má, por ser saudosa ou assertiva. Tons menores e tons maiores. Ritmos lentos e ritmos vivos. Ou ritmos ternários e binários. O ritmo binário é o ritmo da marcha, o ritmo do hino: $\frac{1}{2}$; $\frac{1}{2}$; $\frac{1}{2}$... O decassílabo heroico é binário. A poesia primitiva é um ritmo pendular na maior parte⁶⁴⁹. Todos os provérbios têm ritmo binário: «há males que vêm por bem», «quem canta, seus males espanta», «quem te avisa, teu amigo é», «amigos, amigos, negócios à parte»... O provérbio tem sempre certezas, ainda quando um provérbio diz o contrário do outro: «há mais marés que marinheiros», «quem não arrisca não petisca». O provérbio é tranquilizador. Mas logo se introduz um ritmo ternário, há mais do que preto e branco, desfaz-se a bipolaridade do pensamento. Porque não o «talvez»? Porque não o «depende»? O ritmo ternário é um ritmo instável. «O silêncio é de ouro, a palavra é de prata, mas a palavra oportuna como a espada mata». O ritmo ternário é o ritmo da valsa. O ritmo sáfico, que divide o decassílabo em 3 partes, é o ritmo amoroso: um desequilíbrio arriscado. A maior parte de *Os Lusíadas* está escrito em decassílabos sáficos, e não heroicos, e talvez por isso o prémio de todos os aventureiros é a Ilha dos Amores, mais do que a fortuna incerta: «a épica entoação do poema é solitária e triste»⁶⁵⁰.

Quando o par chega à terceira parte do ritmo, os pés da valsa estão no ar. Como o pé do poema: para cima e depois para baixo, para cima suspenso, poético, tão frágil, tão delicado e saudoso...

Referências bibliográficas

BATORÉO, Hanna Jakubowicz (2003), *Expressão dos Afectos: Polarização ou intensidade? Razões e Emoção, Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I, pp. 27-35.

⁶⁴⁸ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 121, 124, 162.

⁶⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 9, sobre o movimento pendular de uma quadra.

⁶⁵⁰ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 74.

Dicionário dos Símbolos (1984), ed. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Lisboa, Teorema
Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003), Lisboa, Círculo dos Leitores.
FARGUELL, Roger W. M. (2001), *Figuras da Dança*, trad. M. F. Molder, T. Cadete, J. Barrento, F. Mota Alves, P. Osório de Castro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
GALZIGNA, Lauro (2002), *Il piacere estetico e i suoi fondamenti neurbiologici*, Venezia, Supernova.
GENETTE, Gérard (1976), *Mimologiques: Voyage en Cartylie*, Paris, Seuil.
MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du Rythme. Antropologie historique du langage*, 2.ème ed., Lagrasede, Verdier.
NIETZSCHE (1995), *Da Retórica*, ed. Tito Cardoso e Cunha, Lisboa, Editorial Vega.
PASCOAES, Teixeira de (1919), *Os Poetas Lusíadas*, Porto, Typ. Costa Carregal.
PASCOAES, Teixeira de (1987), *O Bailado*, Lisboa, Assírio e Alvim.
PLATÃO (1994), *Crátilo*, ed. P.e Dias Palmeira, Lisboa, Sá da Costa.
SAUSSURE, Ferdinand (1978), *Curso de Linguística Geral*, trad. José Victor Adragão, Lisboa, Dom Quixote.
BENJAMIN, Walter (2015), *Linguagem, Tradução, Literatura*, ed. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Miguel Ángel Martínez Quintanar*

A Saudade contemplada desde a filosofia de Gilles Deleuze

Resumo: En *Logique du sens* (1969) o filósofo francês Gilles Deleuze concebe um sistema filosófico que na atualidade pode ser aplicável à indagação das condições da experiência real da saudade. A sua potência explicativa, e capacidade construtiva, ajudam a contemplá-la como sentido e acontecimento. Os elementos, movimentos e configurações, da saudade podem localizar-se na fundura física dos corpos e as suas misturas, na superfície transcendental do sentido e na ação moral do agente saudoso.

Palavras chave: Deleuze, saudade, transcendental, sentido, acontecimento.

The Longing Feeling according to Gilles Deleuze's Philosophy

Abstract: In his work, *Logique du sens* (1969) the French philosopher Gilles Deleuze creates a philosophical system that may be applied currently to the exploration of the conditions of actual experience in the longing for something. His explanatory strength along with his constructive ability help us understand it as sense and event. All the elements, moves and shaping in the longing can be found in the physical depth of the bodies and their mixtures, on the transcendental surface of sense as well as in the moral acting of the longing subject.

Keywords: Deleuze, saudade, transcendental, sense, event.

* IES Ánxel Fole (Lugo, Espanha). E-mail: miguel.angel.martinez.quintanar@edu.xunta.es

1. Presentación, intencións

O filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) non estuda na súa obra a experiencia e concepto de saudade. Ora ben, nos seus libros hai elementos, xiros e proposicións, que permiten unha aplicación, un achegamento filosófico á saudade. Propoñemos o uso dalgunhas pasaxes de *Logique du sens*⁶⁵¹ coa finalidade de preparar un espazo filosófico útil para sistematizar posicións innovadoras, tamén clásicas, sobre a saudade: as condicións da súa experiencia real.

Desde a arquitectónica filosófica proposta por Deleuze en *Logique du sens*, a saudade pode ser abordada desde un triplo punto de vista.

En primeiro lugar, como física das profundidades. É un punto de vista xenético. A saudade revélase como produto dos corpos e as súas mesturas.

En segundo lugar, lóxica do sentido. A saudade aparece como produtora de sentido. Ela mesma é potencia xenética.

Por último, ética dos efectos de superficie. A saudade pon de manifesto o axente saudoso, protagonista da acción, que executa a contra-efectuación dos elementos reactivos, pesarosos, paralizantes, da saudade.

2. Física das profundidades: xénese como proceso, saudade como produto

A física das profundidades é a descrición do movemento polo que os corpos, estados de cousas e mesturas, tomados na súa fondura ruidosa, e furiosa, producen superficies ideais ou fracasan nesta produción⁶⁵². É a ex–posición do dinamismo mercé ao que se produce, devagar, de limiar a limiar, o sentido da saudade. Nesta dirección, a primeira dimensión da saudade é inequivocamente xenética. Ancórase nos corpos e as súas mesturas. A xénese da saudade ten unha dinámica específica marcada cunha rúbrica xeral: extracción dunha voz saudosa dos ruídos, e sons profundos, dos corpos, até chegar á linguaxe⁶⁵³.

A antedita produción pode fracasar se a superficie do sentido da saudade, esgazándose en fracturas e roturas, fai recaer os posíbeis corpos falantes nunha pulsación anónima na que as palabras son,

⁶⁵¹ DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969.

⁶⁵² Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 217.

⁶⁵³ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 223-225.

unicamente, afeccións do corpo, traumas, impactos, choques. Inclusive, feridas. É unha orde primaria que brua, rosma, baixo a organización secundaria, articulada, da saudade⁶⁵⁴.

Porén, a produción dunha superficie da saudade ten éxito cando a superficie resiste. Dito outramente: cando o sentido no só se desprega nela como efecto, senón que a superficie tamén participa da case-causa ligada a ela. Só mercé a esta conquista a superficie pode producir, á súa vez, un duplo proceso de determinación: a individuación (proceso de determinación dos corpos e as súas mesturas medidas) e a significación (proceso de determinación das proposicións e as súas relacións). As pulsacións do universo, os movementos que producen superficies, é o que Deleuze nomea como xénese dinámica⁶⁵⁵. A xénese dinámica vai directamente dos estados de cousas aos acontecementos, das mesturas ás liñas puras, da profundidade á produción de superficies, exactamente igual que lle sucede ao falar cando se desprende efectivamente do comer⁶⁵⁶.

Na saudade lograda aniña o relato (sempre por contar, isto é, incontábel) do itinerario dos sons, e bramidos, que deixan de ser unha calidade específica dos corpos (berros, ruídos, ruxidos, sons guturais, entre outros) e conseguen designar calidades, manifestar corpos, significar suxeitos e predicados. Neste itinerario deben pasar pola instancia que lles confire o seu novo valor. Cal? O sentido como superficie.

A saudade ten a súa viaxe produtiva específica. É un itinerario xenético con tres fitos.

En primeiro lugar, un sistema sonoro de profundidade, ruidoso, que bourea. É o teatro terríbel no que a escena, o axente e o drama da saudade están indiferenciados.

En segundo lugar, un sistema sonoro de altura, que extrae unha voz dos ruídos e boureos de profundidade. É o proceso do esforzo, ou violencia, que reconstrúe un obxecto completo e se identifica con este referente. O obxecto bo é o operador que extrae unha voz dos sons profundos. Esta voz das alturas posibilita a constitución de superficies nas que acontece a dupla liberación da libido das pulsións alimenticias e destrutoras. O obxecto bo pode ser calquera referente constituído: a interiorización da polifonía da casa natalicia, a pantasma dun outro, as calidades sonoras das paisaxes nativas, as pegadas mnemónicas da infancia. Mais, sobre todo, é o complexo pai-nai, *bathos* ignoto da experiencia. Urda do obxecto-suxeito ausente, por definición.

⁶⁵⁴ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 258-259.

⁶⁵⁵ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 217.

⁶⁵⁶ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, Ibid.

O terceiro fito é o sistema sonoro de superficie: a palabra. A palabra comeza cando os elementos formadores da linguaxe son extraídos da voz que ven do alto. É a superficie na que a boca logra liberarse dos berros e alimentos, fluídos e interxeccións. Esta liberación traza unha fenda: a superficie metafísica, o pensamento⁶⁵⁷. Esta fenda dá lugar ao sistema sonoro verbal ou acontecemento. A saudade é rotura, estrañeza, alleamento que traza o punto de salto entre superficies. É sen-sentido: punto cero do pensamento, átomo aleatorio de enerxía liberada dos berros e das pulsións alimenticias e destrutoras (incluídas as tanáticas). Un punzón, ou buril, con potencia para trazar a forma do infinitivo puro. Dito outramente: potencia de inscrición da fenda da superficie metafísica, do pensamento, a partir da case-cause da ferida nos corpos⁶⁵⁸.

Esta constitución xenética, dinámica, dunha superficie metafísica, de pensamento, ameaza ruína de maneira constante. Adoece dun equilibrio precario⁶⁵⁹.

A saudade dos/nos corpos, e as/das súas mesturas, pode reaccionar sobre a superficie constituída; contrariar o sistema sonoro de superficie; rachala e reunila cos fragmentos, anacos, obxectos flotantes e caotizantes, da profundidade; impedir a sublimación lograda, a simbolización, o desenvolvemento sobre a superficie metafísica; facer que a fenda incorporal se efectúe no máis profundo dos corpos, e se confunda coa rotura e cos obxectos parciais das profundidades, coa ferida da carne. En suma, a saudade pode arruinar o pensamento, esborrallalo no seu ángulo de impotencia. Animalo a permanecer nos sufrimentos da loucura: o padecemento psíquico, a pasividade absoluta, a receptividade cataléptica. Isto é, na inmovilidade do estupor e na ecolalia do delirio.

Desde o punto de vista do dinamismo da física das profundidades, a saudade fica debuxada: é xénese pre-lingüística que non designa cousas, non manifesta persoas, non significa conceptos. A saudade é movemento e configuración sonora de elementos cuxa referencia é unha afección, un poder de ser afectados, unha ausencia de referente. Ora ben, con remisión: puro efecto de superficie sen causa. Ser sonoro, resoante, que xoga nos, e cos, ecos. Punto principal da palabra, mais non da linguaxe. Por que?

Segundo Deleuze, a palabra comeza cando os elementos formadores da linguaxe son erguidos á superficie desde a corrente de voz que ven do alto⁶⁶⁰. Porén, a palabra é paradoxal: por unha banda,

⁶⁵⁷ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 254-255.

⁶⁵⁸ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 256.

⁶⁵⁹ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, Ibid.

⁶⁶⁰ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 272.

remite á linguaxe como algo retirado que preexiste na voz do alto; por outra banda, remite á linguaxe como algo que debe resultar, mais que só advirá coas unidades formadas, na organización secundaria.

A palabra nunca é igual á linguaxe. Para Deleuze, no dinamismo propio da física das profundidades, a palabra agarda aínda o resultado⁶⁶¹. Isto é, espera o acontecemento que lle dará a formación efectiva. Os ruídos, berros, sons da profundidade, son un infra-sentido, un sub-sentido. A voz da altura é un pre-sentido. Mais, nun intre, coa organización de superficie, o non sentido devén sentido. Non obstante, a organización da superficie física non é, aínda, sentido: ela é, mais ben será, co-sentido⁶⁶². No instante no que o sentido se produza sobre outra superficie, ela será, tamén, ese sentido. Entón, por onde pasa o sentido? Onde chega?

Segundo Deleuze, falar, como acción, supón o verbo e pasa polo verbo⁶⁶³. O verbo proxecta a boca sobre a superficie metafísica enchéndoa de acontecementos ideais: o verbo é a representación verbal. Porén, o verbo é silencioso. Ora ben, del xorde, de maneira súbita, a organización da linguaxe. Xa que logo, cal é o verbo da saudade? Cal é o acontecemento que o forma efectivamente?

Esboceamos unha resposta en tateo: soidar –condición da experiencia real. Noutras palabras: saudar, inscribir mensaxes, trazar unha superficie de sentido. Ou, doutro xeito: saltar, soldar, tallar. Pensar, quizais.

3. Lóxica do sentido: potencia xenética da saudade, saudade produtora

Que forma ten a superficie do sentido producida polo que lle sucede aos corpos? Deleuze di: unha banda de Moebius sen espesor⁶⁶⁴.

A superficie do sentido ten unha face deitada á linguaxe (proposicións) e outra ás cousas (referentes). Desde o punto de vista lingüístico caracterízase pola súa insistencia ou subsistencia⁶⁶⁵. Desde o punto de vista ontolóxico é extra-ser⁶⁶⁶. O estatuto do sentido é complexo: non se confunde coas proposicións que o expresan, e tampouco co estado de cousas, ou calidades, que

⁶⁶¹ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, Ibid.

⁶⁶² Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, Ibid.

⁶⁶³ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 281.

⁶⁶⁴ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 21.

⁶⁶⁵ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 13.

⁶⁶⁶ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 257.

designa. A saudade, tamén. Contemplada como banda de Moebius, é irredutíbel a ambos os dous lados.

A saudade, como sentido, non se encontra no mundo das significacións. Tampouco no campo especular dos obxectos do mundo. Non pivota, necesariamente, nunha substancia comprendida como experiencia, conciencia, historia. Isto é, un suxeito pleno de haberes e potestades, dotado de facultades, a percepción, vontade de poder. Ademais, non se localiza, exclusivamente, no uso social da linguaxe, no que agroman todos os xogos posíbeis do sentido da saudade. Desde a perspectiva da arquitectónica deleuziana, calquera modelo ideal e patrón material de comprensión, e aprehensión, fican impugnados. Revélase, xa que logo, unha potencia en superficie. Pura inmanencia xenética.

Esta superficie sen espesor, ten unha función: distribuír, dunha maneira inédita, conceptos e seres, o ideal e material, o corporal e incorporeal. Esta fronteira, ou barra, que separa e, tamén, articula, pode ser pensada como superficie topolóxica, Anel de Moebius. Nesta, o sentido da saudade, ou a saudade como sentido, desprega a súa potencia xenética. Mais, paradoxalmente, permanece impasíbel e neutral. Así, é lugar e tempo: lugar transcendental, tempo ideal. Non subxectividade transcendental. É un xogo non regrado de elementos pre-individuais e a-persoais.

Seguindo os pasos de Deleuze, hai dúas esixencias metodolóxicas que deben rexer esta exploración do pensamento da saudade como sentido, isto é, o percorrido do campo transcendental xenético. A primeira, a afirmación da diferenza de natureza entre a condición e o condicionado: o campo transcendental debe ser purgado de calquera semellanza co condicionado⁶⁶⁷. A segunda, a forza de determinación do concepto filosófico: a determinación debe ser allea ás formas do ordinario (o persoal, o xeral, o individual, entre outras)⁶⁶⁸. No cumprimento destas dúas esixencias: é posíbel suxerir, e rastrexar, unha nova perspectiva de comprensión da saudade e o seu sentido? Cal?

Achegamos unha proposta: a vía de comprensión é apuntar aos elementos xenéticos, constituíntes, da subxectividade afectiva que, deste modo, pode encontrar unha ancoraxe real na saudade como sentido. A saudade como sentido (a condición) non é o modelo (paradigma, canon) da subxectividade afectiva (o condicionado). Mais ben, é a súa potencia xenética diferencial.

⁶⁶⁷ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 149.

⁶⁶⁸ Para a finalidade e obxectivo desta forma de determinación, cfr. DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968, p. 3.

Segundo as esixencias metodolóxicas anteditas, son cinco as determinacións do campo transcendental. Dito outramente, son cinco as condicións da experiencia real da saudade. Cales? Enerxía potencial de campo, resonancia interna das series, superficie topolóxica das membranas, organización do sentido, estatuto problemático⁶⁶⁹. Apliquemos estas determinacións á saudade como sentido⁶⁷⁰.

- 1) Enerxía potencial de campo. As saudades poden pensarse como disparidades entre ordes de magnitude intensiva, non só como unha dialéctica polar non resolta (por exemplo, entre angustia e esperanza⁶⁷¹).
- 2) Resonancia das series. A saudade pode abordarse como elemento paradoxal que percorre as series das saudades concretas, facéndoas resoar e, deste modo, xerar efectos de sentido. Nesta resonancia fórmanse series concretas: literaria (nostalxia, morriña, saudade)⁶⁷²; fenomenolóxica-ontolóxica (sentimento, intimidade, singularidade)⁶⁷³; histórica (lírica, relixiosa, patriótica)⁶⁷⁴; clínica (non-cousificación, rehumanización, repersonalización)⁶⁷⁵; vital (instinto de vida, anhelos do imposible, desexo puro, vertice do infinito)⁶⁷⁶, entre outras.
- 3) Superficie topolóxica en membrana. A vitalidade da saudade está en contacto co exterior nos limiares do vivo. Non fica reducida, recluída nunha subxectividade, entendida, restritivamente, como interioridade. Mais ben, é movemento de prego, plica na que se impugnan os elementos que non se tocan⁶⁷⁷.

⁶⁶⁹ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 125-127.

⁶⁷⁰ Para un primeiro intento de aplicación destas condicións á experiencia da saudade, pode consultarse MARTÍNEZ QUINTANAR, Miguel Ángel, «Saudade: entre fenómeno e acontecemento (Deriva sobre a saudade a partir da lectura de Andrés Torres Queiruga)», in: ANTÓNIO BRAZ TEIXEIRA, MARIA CELESTE NATÁRIO, JORGE CUNHA, RENATO EPIFÂNIO (coords.), *Sobre a saudade. VI Colóquio Luso-Galaico*, Zéfiro, Sintra 2018, pp. 110-121, cfr. p. 117.

⁶⁷¹ Sobre a saudade como movemento polar entre angustia e esperanza, cfr. TORRES QUEIRUGA, Andrés, *Para unha filosofía da saudade*, Publicacións da Fundación Otero Pedrayo, Trasalba – Ourense 2003, p. 63.

⁶⁷² Cfr. CASTELAO, *Sempre en Galiza*, Akal, Madrid 1980, 3ª ed., pp. 355-356.

⁶⁷³ Cfr. PIÑEIRO, Ramón, *Filosofía da saudade*, Galaxia, Vigo 1984.

⁶⁷⁴ Desta serie dá conta DOMINGUES, Joaquim, «Saudades de Portugal ou as tres fâces da saudade», in: ANTÓNIO BRAZ TEIXEIRA, MARIA CELESTE NATÁRIO, RENATO EPIFÂNIO (coords.), *Sobre a saudade. V Colóquio Luso-Galaico*, Zéfiro, Sintra 2017, pp. 128-134.

⁶⁷⁵ Cfr. GARCÍA-SABELL, D., «La saudade por dentro», in: RAMÓN PIÑEIRO, D. GARCÍA-SABELL, LUIS TOBÍO, JUAN ROF CARBALLO, F. ELÍAS DE TEJADA, XESÚS ALONSO MONTERO, MANUEL VIDÁN, SALVADOR LORENZANA, *La saudade: ensayos*, Galaxia, Vigo 1953, pp. 43-61.

⁶⁷⁶ Para esta serie, cfr. MARTINEZ QUINTANAR, Miguel Ángel, *Galeguismo e saudade: a visión de Plácido Castro*, IGADI, Vigo 2012, pp. 12, 23-24, 29-30, 36-37.

⁶⁷⁷ Un exemplo de itinerario topolóxico do contacto entre interioridade e exterioridade, pasado interior e futuro exterior, soidade e sociedade, saúde e saúdo, no relativo ás distancias e achegos nas figuras diversas da saudade, encóntrase na escrita de SOTO, Luís G., *Meditação sobre a saudade*, Zéfiro, Sintra 2015.

- 4) Organización do sentido. A saudade é arranxo do acontecemento que sobrevoa as efectuacións sen esgotarse nelas. Non é, simplemente, un conxunto de realizacións ou manifestacións que rehabilitan o dualismo que tende a reproducir no condicionado a condición que o posibilita⁶⁷⁸.
- 5) Estatuto problemático. A saudade é lugar permanente da pregunta, non, exclusivamente, das respostas (teóricas, prácticas, históricas, artísticas). É superficie en construción, nunca construída, percorrida polo elemento paradoxal que fai resoar, sen cesar, os membros das series das saudades⁶⁷⁹.

Os cinco trazos do campo transcendental, aplicábel ao lugar da saudade, complétanse co tempo da saudade. Que tempo? Seguindo as pegadas de Deleuze, un tempo especificamente ideal: *aion*⁶⁸⁰. *Aion* é a idealidade característica dos acontecementos incorporais poboados de efectos. Os efectos percórrense, mais non o enchen, non son capaces de satisfacelo. O tempo aiónico é ilimitado, desdóbrase, incesantemente, en pasado-futuro. Ora ben, tamén é finito, como o instante. É a forma baleira do tempo, liberada dos contidos corporais presentes. Esténdese nunha liña labiríntica, unha de cuxas manifestacións pode ser o eterno retorno.

As condicións da experiencia real da saudade quedan debuxadas: cinco determinacións do campo transcendental e tempo aiónico. Este programa de ampliación da comprensión da saudade préstase a pensala cun novo concepto: acontecemento. Desde este punto de vista, permanecer no campo transcendental (potencial, resoante, topolóxico, de acontecemento, problemático) e, tamén, atender o elemento xenético das series intensivas das heteroxéneas saudades (que traza a liña ideal, baleira, bifurcante, de *aion*), pode explicar a orixinalidade da literatura galego-portuguesa. É o acontecemento virtual que sobrevoa todas as súas efectuacións (literarias, históricas, culturais, biográficas, entre outras).

A exploración da saudade como acontecemento, isto é, a súa lóxica produtiva de sentido, achégase a ela como *aliquid* que non se confunde coa súa efectuación espazo-temporal e, tampouco, cos estados de cousas. Nesta dirección, que só pode quedar apuntada, o acontecemento-saudade pode analizarse desde un programa filosófico de catro ángulos, certamente paradoxais: o acontecemento-saudade é impasíbel con respecto aos estados de cousas, mais é a súa potencia

⁶⁷⁸ A bisagra que Torres Queiruga encontra entre as saudades categoriais e a saudade transcendental adocece do risco de pensar o transcendental segundo algúns modos de concreción do categorial (empírico, subxectivo, egolóxico, personolóxico, por exemplo). Cfr. TORRES QUEIRUGA, *Para unha filosofía da saudade*, op. cit., pp. 50 e ss.

⁶⁷⁹ Para a serie da saudade composta pola serie problemática soidade-saúde-saúdo-sociedade, cfr. SOTO, Luís, *O labirinto da saudade*, Edicións Laiovento, Santiago de Compostela 2012, pp. 115-132.

⁶⁸⁰ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 190-197.

xenética; o acontecemento-saudade é suspensión, ou impugnación, da proposición (non significa un concepto, non designa un estado de cousas, non manifesta un suxeito), mais preséntase como o seu vórtice principal, principio de goberno (*arché*); o acontecemento-saudade é singular e, simultaneamente, impersoal, isto é, porta a diferenza en si e, xa que logo, afástase das distribucións ordinarias (de seres, proposicións)⁶⁸¹; o acontecemento-saudade estraña as funcións establecidas habitualmente, mais prodúceas sen asemellarse a elas⁶⁸².

Contemplan a saudade desde a filosofía de Deleuze achéganos ao seu acontecemento: sistema non causal de ecos e resonancias, efectuados en cada momento, mais que non esgota a súa riqueza produtiva e dinamismo xenético. Acontecemento que sobrevoa os estados de cousas (referentes da saudade) e efectuacións concretas (suxeitos con saudade). Acontecemento que porta as condicións da experiencia real dunha outra individuación.

Desde este punto de vista, o verbo en infinitivo, por exemplo, é capaz de expresar, na linguaxe, o estatuto problemático da saudade e, polo tanto, a súa natureza impasíbel, neutral, singular e impersoal: saudar, sandar, lanzar signos, arranxar mensaxes⁶⁸³.

4. Ética dos efectos de superficie: contra-efectuación, actor/axente saudoso

Desde o punto de vista da acción, a dinámica transcendental da saudade expresa un chamamento ético: manter aberto, non pechado, nun obxecto, e suxeito, locais, o seu incesante devir. A acción saudosa, como efectuación do percorrido do elemento paradoxal polas series constituídas, ten, como condición da experiencia real, non autopregarse na unidimensionalidade. No seu haber hai un *ethos*: deixar as canles abertas a individuacións inéditas, haecceidades descoñecidas. Novos arranxos que esquivan o peche constitucional en substancias autosubsistentes, formacións personolóxicas, configuracións histórico-nacionais. Ficar no virtual, intensivo, en suma, é o seu evento.

A física das profundidades e a lóxica do sentido da saudade prolónganse nunha ética dos efectos de superficie. A ética dos efectos da saudade é unha operación de contra-efectuación do que ocorre a partir da aceptación do que, precisamente, ocorre⁶⁸⁴. É a extracción, en cada efectuación espazo-temporal da saudade, en cada estado saudoso, do que permanece non efectuado do acontecemento-

⁶⁸¹ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 178.

⁶⁸² Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 122-124.

⁶⁸³ Cfr. SOTO, *O labirinto da saudade*, op. cit., p. 132.

⁶⁸⁴ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 209-210.

saudade⁶⁸⁵. O protagonista desta acción paradoxal, tamén formidábel, é, no plano filosófico, o axente saudoso. No plano transcendental, o actor aiónico⁶⁸⁶.

O actor/axente que contra-efectúa a saudade, nas súas formas ideais e contidos materiais, extrae a saudade pura que comunica con todos os outros acontecementos. Fai da disxunción unha síntese que afirma o disxunto como tal, e logra facer resoar cada serie noutra serie. Explora todas as distancias, mais nunha mesma liña. De feito, a saudade como acontecemento é, quizais, a exploración da distancia, un percorrido que afirma o meu saúdo a un outro, por exemplo, noutro mundo e noutro individuo, e consegue facer resoar series bifurcantes e ramificadas⁶⁸⁷. Percorrido e resonancia son, polo tanto, accións mancomunadas⁶⁸⁸.

A contra-efectuación non pretende afirmar a identidade dos contrarios nunha supra-identidade que os abrangue, ou nunha infra-identidade que os dissolve. Mais ben, mostra que no espazo-tempo da saudade, no espazo-tempo do sentido da saudade, o tempo presenta tres aspectos: bifúrcase de maneira continua (afectado por un índice de fractalidade); desfai a configuración personolóxica (porque porta un elemento diferencial); arranxa unha comprensión do acontecemento de efectos inesperados (en relación co seu índice de efectuación).

Indisolubelmente ligada a esta contra-efectuación ética, irrompe un duplo movemento. Primeiro, unha arte do perigo: a prudencia na rolda arredor da fenda da saudade⁶⁸⁹. Segundo, o salto á obra de arte: a contra-efectuación lograda ou salto entre superficies⁶⁹⁰. Isto é, o actor/axente saudoso, instalado na superficie, na liña recta que a percorre, no punto aleatorio que traza ou percorre esta liña, sabe agardar o acontecemento. En que consiste este saber agardar o acontecemento?⁶⁹¹

Primeiro, comprender o acontecemento como algo que pertence ao campo transcendental da saudade. O actor/axente saudoso comprende a saudade na súa verdade eterna, independentemente

⁶⁸⁵ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 177.

⁶⁸⁶ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 171-172. Para os protagonistas da ética do acontecemento, cfr. MARTINEZ QUINTANAR, Miguel Ángel, *La filosofía de Gilles Deleuze: del empirismo transcendental al constructivismo pragmático*, Servizo de publicacións e Intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2007, pp. 517-527.

⁶⁸⁷ Desde este punto de vista, pode comprenderse que o sentido holotrópico da saudade teña o seu efectivo cumprimento en ser e sentir todo de todas as maneiras. Pode encontrarse un interesante desenvolvemento en BORGES, Paulo, «A saudade ‘do que nunca houve’ en Fernando Pessoa», in: ANTÓNIO BRAZ TEIXEIRA, MARIA CELESTE NATÁRIO, RENATO EPIFÂNIO (coords.), op. cit., pp. 211-231, cfr. pp. 225-226, 228-229.

⁶⁸⁸ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 210.

⁶⁸⁹ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pp. 181, 183-184.

⁶⁹⁰ Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 278.

⁶⁹¹ Para os trazos xerais deste saber do acontecemento, cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 277.

da súa efectución espazo-temporal. Verdade por vir e sempre pasada na liña do *aion*, liña do tempo ideal, incontábel, non do tempo cronolóxico, contábel.

En segundo lugar, saber agardar o acontecemento é querer a efectución do acontecemento nun corpo, nun estado de cousas, nunha mestura corporal. Querer alleo ao voluntario e involuntario. Querer estraño á volición, mais que pretende o que, dalgunha maneira, está a xestarse no mundo físico das profundidades. Querer sen querer, paradoxal. Querer crítico co réxime da decisión, da *voluntas* e *noluntas*. O actor/axente saudoso é un corredor, ou operador, dos efectos de superficie. Só sucede o que acontece. Mais, a súa causa non é el.

En terceiro lugar, agardar o acontecemento é representalo. Ora ben, non como un estado de cousas ou un predicado dun estado de cousas, senón como o que se efectúa nun estado de cousas, e, simultaneamente, o que se expresa nun estado de cousas. A representación non é unha abstracción oca. É un problema aberto. Unha dobra do estado de cousas, dobra da cadea de causas físicas, dobra dos eventos cronolóxicos. Desdoblamento en pasado e futuro.

Por último, agardar o acontecemento é seleccionalo. O actor/axente saudoso segue o acontecemento dobrándoo. Extrae o que no acontecemento permanece non efectuado: a singularidades pre-individuais e im-persoais. Mide o grao de efectución do acontecemento incorporal nas mesturas físicas. É un labor de mensura prudente que actúa como dique de contención da crueldade das profundidades, da mortificación que pon en risco de creba a fráxil superficie do sentido. É un freo da invasión que os sufrimentos da loucura están en transo de desencadear sobre a superficie do sentido da saudade.

O actor/axente saudoso é a potencia de extraer o que aínda non está efectuado. Cal é a súa maneira de actuar? No momento de determinar o grao de efectución do acontecemento-saudade, entrégase a unha pasividade non reactiva, creativa, afirmativa. Inclusive, humorística⁶⁹². Contra-efectuando as saudades reactivas, resentidas e afectadas pola mala conciencia, tamén polo ascetismo da identidade, o actor/axente saudoso realiza un devir inédito, encarna a parte inmaculada do acontecemento-saudade. Fai refulxir un sentido, unha outra individuación entre as series.

A acción saudosa convértese nun devir-activo mercé a contra-efectuación, salto entre superficies. É unha acción supernumeraria, suplementaria, formidábel, sempre incontábel (por descontada), que pode acontecer na resta da pasividade espontánea na que o actor está envorcado. Precisamente,

⁶⁹² Cfr. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., p. 177.

a barra (/) que separa, e une, ao actor co axente (actor/axente), é a marca, ferida, fenda física, que debe contra-efectuar o actor para transformarse en verdadeiro axente. Proceso aberto, reversíbel, inconcluso. Arriscado. Tamén paradoxal, en moitas ocasións (como adoita ser a acción dun liberto).

A acción saudosa é unha ruptura coa *doxa*. O mergullo no elemento do para-doxo. A verdadeira descrición das condicións da experiencia real, non simplemente posíbel. Un pensamento puro e acción creadora. Un pensar saudábel e unha obra de saúdo, social, societaria⁶⁹³. A ética da saudade é acción aventureira, e aventurada, da produción de sentido a partir da contra-efectuación das relacións reactivas, regresivas, reaccionarias, do actor (aínda, con frecuencia, en débeda coas feridas das profundidades, en perigo polas ecolalias que callan as series, inconsciente do xogo paradoxal que pode desnaturalizarse en saudade biliosa, sarcasmo tanático).

O axente saudoso quere o acontecemento da saudade. Acepta o acontecemento para extraerlle a súa verdade eterna. Realiza unha operación na que vibra o elemento paradoxal que percorre as series das saudades: a saudade activa (reciprocadora) contra as saudades reactivas (soidosas); a fenda incorporal (sublimada, simbolizada) contra as feridas corporais (patolóxicas, clínicas); a morte impersoal (do axente) contra as mortes persoais (dos actores); a señardade afirmativa (humor paradoxal) contra as morriñas negadoras (mordacidades resentidas). Un punto no que acaece a transmutación, metamorfose.

Devir-axente das nosas saudades, aprender a encarnar a perfección e o estoupido do acontecemento-saudade, é, quizais, devir dignos do evento que xa foi mais, aínda, non é. Un devir que é o punto exacto (aleatorio, paradoxal, móbil) no que opera a transmutación ética como renacemento ideal, non carnal. Transmutación feita coa liña inconclusa do acontecemento que racha co texto concluso das obras fácticas. Punto exacto que é, xustamente, o axente saudoso, capaz de dobrar as efectuacións espazo-temporais da saudade porque atende ao imperativo, *ethos*, do dinamismo do campo transcendental da saudade: non pór fin, deixar en suspenso a cláusula de peche categorial.

A dobra, xa que logo, é a operación moral específica da ética dos efectos da saudade. Dobra triangulada en tres accións.

⁶⁹³ Para a saudade como interpelación, mensaxe, sentido susceptíbel de se producir (tecer) na interpelación, así como, tamén, pasaxe da soidade á sociedade, do sentimento á mensaxe, da sensación ao significado compartido, a través da comunicación (na que o suxeito expresa a súa soidade tentando compoñer unha sociedade con outros), cfr. SOTO, *O labirinto da saudade*, op. cit., pp. 128-131.

- 1) Extraer a parte non efectuable do acontecemento-saudade da urda dos síntomas que rebordan as superficies físicas.
- 2) Transportar as accións e paixóns cotiás da saudade (morriña, nostalxia, entre outras) ao seu acontecemento puro (saudar-sandar, por exemplo).
- 3) Pasar da superficie física dos corpos (na que habitan os síntomas e se executan as efectuacións), a unha superficie metafísica, transcendental (na que se deseña, e xógase, o acontecemento puro), isto é, o sentido da saudade, o seu pensamento-acción.

5. Proxeccións, tarefas

Deleuze suxire un esquema de desenvolvemento articulado cuns conceptos filosóficos interesantes, e produtivos, para explorar as variadas condicións da experiencia real da saudade. Mercé á súa potencia explicativa, e capacidade construtiva, a saudade é capaz de revelarse como un acontecemento cuxos elementos, movementos e configuracións, varían segundo se localicen as súas operacións na fondura física dos corpos e as súas mesturas, na superficie transcendental do sentido, na acción moral do axente saudoso.

Pensar a saudade, desde a filosofía de Deleuze, pode axudar a descifrar o seu código diferencial, a singularidade que, notabelmente, logra afastala das experiencias estandarizadas, repetitivas, copiadas, e, tamén, referidas a un obxecto único, e un suxeito reducido, atrapados na polaridade local-universal. Así mesmo, pode penetrar na potencia e impasibilidade da saudade, dar conta e razón dos seus elementos ordinarios, das súas formas de semellanza e identidade, sen restarlle a súa inmanencia, principialidade e potencia.

Unha reflexión filosófica actual sobre a saudade, elaborada a partir do pensamento de Deleuze, debería poder desenvolver un cuádruplo programa: unha teoría da constitución das superficies da saudade; unha descrición do campo transcendental da saudade; un construtivismo do acontecemento da saudade; unha contra-efectuación ética dos elementos reactivos e parciais da saudade. Velaquí a tarefa pendente para futuras meditacións.

Referencias bibliográficas

BORGES, Paulo (2017), «A saudade ‘do que nunca houve’ en Fernando Pessoa». In: BRAZ TEIXEIRA, António; NATÁRIO, Maria Celeste; EPIFÂNIO, Renato (coords.), *Sobre a saudade. V Colóquio Luso-Galaico*. Sintra: Zéfiro, pp. 211-231.

- CASTELAO (1980), *Sempre en Galiza*. Madrid: Akal, 3ª ed.
- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- DOMINGES, Joaquim (2017), «Saudades de Portugal ou as três faces da saudade», in António Braz Teixeira, Maria Celeste Natário e Celeste Natário (coords.), *Sobre a saudade: V Colóquio Luso-Galaico*, Sintra, Zéfiro, pp. 128-134.
- GARCÍA-SABELL, D. (1953), «La saudade por dentro». In: PIÑEIRO, Ramón; GARCÍA-SABELL, D.; TOBÍO, Luis; ROF CARBALLO, Juan; ELÍAS DE TEJADA, F.; ALONSO MONTERO, Xesús; VIDÁN, Manuel; LORENZANA, Salvador, *La saudade: ensayos*. Vigo: Galaxia, pp. 43-61
- MARTINEZ QUINTANAR, Miguel Ángel (2007), *La filosofía de Gilles Deleuze: del empirismo transcendental al constructivismo pragmático*. Tese de doutoramento. Santiago de Compostela: Servizo de publicacións e Intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- MARTINEZ QUINTANAR, Miguel Ángel (2012), *Galeguismo e saudade: a visión de Plácido Castro*, Vigo: IGADI.
- MARTÍNEZ QUINTANAR, Miguel Ángel (2018), «Saudade: entre fenómeno e acontecemento (Deriva sobre a saudade a partir da lectura de Andrés Torres Queiruga)». In: BRAZ TEIXEIRA, António; NATÁRIO, Maria Celeste; CUNHA, Jorge; EPIFÂNIO, Renato (coords.), *Sobre a saudade. VI Colóquio Luso-Galaico*. Sintra: Zéfiro, pp. 110-121.
- PIÑEIRO, Ramón (1984), *Filosofía da saudade*. Vigo: Galaxia.
- SOTO, Luís G. (2012), *O labirinto da saudade*. Santiago de Compostela: Edicións Laivento.
- SOTO, Luís G. (2015), *Meditação sobre a saudade*. Sintra: Zéfiro.
- TORRES QUEIRUGA, Andrés (2003), *Para unha filosofía da saudade*. Trasalba - Ourense: Publicacións da Fundación Otero Pedrayo.

Nuno Ribeiro*

Fernando Pessoa e a poética do saudosismo

Resumo: O presente texto visa analisar a relação entre Fernando Pessoa e a poética do saudosismo. Com efeito, ao longo dos escritos de Pessoa – tanto os publicados em vida, quanto aqueles que ficaram inéditos no espólio pessoano – é possível constatar a presença de múltiplas referências ao movimento saudosista, que se constituem como testemunho da complexa e multifacetada recepção do saudosismo nos escritos de Fernando Pessoa. Se, por um lado, encontramos um distanciamento crítico de Pessoa face ao saudosismo, por outro lado, constatamos também na obra do poeta e pensador português uma revalorização de elementos subjacentes à mundividência saudosista. Assim, tendo por base a análise das múltiplas referências de Pessoa ao saudosismo, pretendemos mostrar de que forma o debate acerca do alcance e limites do ideário subjacente à poética saudosista se constitui como um elemento fundamental para a construção da teorização estético-poética pessoana.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Saudosismo, Teixeira de Pascoaes, Teorização Poética.

Fernando Pessoa and the Poetics of Saudosism

Abstract: This text aims to analyse the relation between Fernando Pessoa and the poetics of saudosism. Indeed, throughout Pessoa's writings – both those published in life and those that remained unpublished in his archive – it is possible to recognise the presence of multiple references to the saudosist movement, which constitute a testimony of the complex and multifarious reception of saudosism in the writings of Fernando Pessoa. If, on the one hand, we find a critical distance from Pessoa regarding saudosim, on the other hand, we also find in the work of the Portuguese poet and thinker a reevaluation of elements underlying the saudosist worldview. Thus, based in the analysis of Pessoa's multiple references to saudosism, we intend to show how the debate about the scope and limits of the ideas underlying the saudosist poetics is a fundamental element for the construction of Pessoa's aesthetic-poetic theorization.

Keywords: Fernando Pessoa, Saudosism, Teixeira de Pascoaes, Poetic Theorization.

* Pós-doutorando do IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, com uma bolsa (SFRH/BPD/121514/2016) financiada pela FCT, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ao abrigo do programa do FSE. E-mail: nuno.f.ribeiro@sapo.pt

A relação entre Fernando Pessoa e a poética do saudosismo é complexa e multifacetada. Se, por um lado, encontramos um distanciamento crítico de Pessoa face ao saudosismo, por outro lado, é possível constatar na obra do poeta e pensador português uma revalorização de elementos subjacentes à mundividência saudosista. Um dado importante para a tematização da relação entre Pessoa e a poética saudosista corresponde à publicação, em 1912, dos artigos sobre a nova poesia portuguesa em *A Águia*, revista que se constitui como órgão da Renascença Portuguesa e palco de exposição e debate das teses do saudosismo, cujo exemplo paradigmático corresponde aos textos da querela entre Teixeira de Pascoaes e António Sérgio publicados nessa revista nos anos de 1913 e 1914, para além de inúmeros outros escritos de Pascoaes publicados em *A Águia* relativos ao ideário saudosista⁶⁹⁴. No primeiro dos artigos de Pessoa publicado na revista *A Águia*, com o título «A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada», encontramos a seguinte afirmação acerca de Teixeira de Pascoaes, no contexto da análise das teses relativas ao surgimento de um período máximo na literatura portuguesa e ao conseqüente aparecimento de um supra-Camões:

Vistos estes elementos sociológicos do problema, salta aos olhos a inevitável conclusão. É ela a mais extraordinária, a mais consoladora, a mais estonteante que se pode ousar esperar. É ela de ordem a coincidir absolutamente com aquelas intuições proféticas do poeta Teixeira de Pascoaes sobre a *futura civilização lusitana*, sobre o *futuro glorioso* que espera a Pátria Portuguesa. Tudo isso, que a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoaes, vai o nosso raciocínio matematicamente confirmar.⁶⁹⁵

Esta afirmação relativa a Teixeira de Pascoaes constitui-se como particularmente relevante tendo em consideração o papel que Pascoaes teve na constituição do ideário saudosista. Numa apreciação literária de Fernando Pessoa lemos a seguinte afirmação a respeito da relevância da temática da saudade em Teixeira de Pascoaes: «Se ha cousa que Pascoaes tenha dito e repetido é que a palavra *saudade* tem para elle um sentido muito largo, □. O mais que o podem acusar – qualquér filologo – é de ter dado a uma palavra uma extensão que ella não tem»⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ Para a consulta dos escritos de Pascoaes sobre o saudosismo publicados em *A Águia*, bem como os textos da querela entre Pascoaes e Sérgio a respeito do ideário saudosista, veja-se a seguinte referência bibliográfica: PASCOAES, Teixeira, *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, compilação, introdução, fixação de texto e notas de Pinharanda Gomes, Assírio & Alvim, Lisboa 1988.

⁶⁹⁵ PESSOA, Fernando, *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa 2000, p. 15.

⁶⁹⁶ BOTHE, Pauly Ellen, *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 2013, p. 205.

A temática da saudade viria a encontrar reflexo na produção poética de Fernando Pessoa. No poema «Ó sino da minha Aldeia», correspondente ao primeiro de uma série de dois poemas antecedidos pelo título «Impressões do Crepúsculo», publicados em 1914 no número único da revista *A Renascença* e com os quais Pessoa estreia a sua publicação ortónima em poesia portuguesa após seu retorno da África do Sul, encontramos, desde logo, a temática da saudade. Com efeito, lemos na última quadra do poema «Ó sino da minha Aldeia»:

A cada pancada tua,
Vibrante no céu aberto,
Sinto mais longe o passado,
Sinto a saudade mais perto.⁶⁹⁷

A temática da saudade viria a constituir-se como um elemento presente ao longo dos diversos períodos da produção poética de Fernando Pessoa. Assim, numa quadra ao gosto popular datável de 1935, ano da morte do autor português, lemos o seguinte:

Saudades, só portugueses
Conseguem senti-las bem,
Porque têm essa palavra
Para dizer que as têm.⁶⁹⁸

Nesta quadra encontramos uma manifesta alusão à tese de Pascoaes relativa ao carácter intraduzível da palavra saudade, o que se tornará claro se confrontarmos este texto poético de Pessoa com as afirmações de Teixeira de Pascoaes a esse respeito, conforme se pode verificar, a título exemplificativo, no texto *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, onde se lê:

Nós somos, na verdade, o único Povo que pode dizer que na sua língua existe uma palavra intraduzível nos outros idiomas, a qual encerra todo o sentido da sua alma colectiva. A alma lusitana concentrou-se numa só palavra, e nela existe e vive, como na pequena gota de orvalho a imagem do sol imenso. Sim: a palavra Saudade é intraduzível. O único povo que sente a Saudade é o português, incluindo, talvez o galego, porque a Galiza é um bocado de Portugal sob as patas de leão de Castela.⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ PESSOA, Fernando, *Ficções do Interlúdio*, edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa 2018, p. 13.

⁶⁹⁸ PESSOA, Fernando, *Quadras*, edição de Luísa Freire, Assírio & Alvim, Lisboa 2012, p. 112.

⁶⁹⁹ PASCOAES, *A Saudade e o Saudosismo*, op. cit., p. 51.

No campo da criação heteronímica pessoana, a obra de Alberto Caeiro constitui-se como o exemplo de diálogo crítico com o saudosismo de Teixeira de Pascoaes⁷⁰⁰. Num fragmento destinado ao prefácio de uma tradução para inglês da poesia de Caeiro, encontramos Teixeira de Pascoaes como um dos autores, a par de Walt Whitman e Francis Jammes, com os quais se poderia comparar a criação poética desse heterónimo, conforme se pode verificar no seguinte trecho:

Os escassos poetas a quem Caeiro pode ser comparado, ou porque ele meramente os lembra ou porque nos possa lembrar deles, ou porque assume ter sido influenciado por eles, quer o levemos a sério ou não, são Whitman, Francis Jammes e o seu contemporâneo Teixeira de Pascoaes.

Ele assemelha-se mais a Whitman. Assemelha-se a Francis Jammes nalguns pontos secundários. Lembra-nos fortemente Pascoaes devido à sua atitude quanto à natureza, essencialmente uma atitude metafísica, naturalista e o que pode designar-se por absorvida, tal como a de Pascoaes; porém, Caeiro é a inversão daquilo que P[ascoaes] é do mesmo modo.⁷⁰¹

[The very few poets to whom Caeiro may be compared, either because he merely reminds, or might remind, us of them, or because he may be conceived of as having been influenced by them, whether we think it seriously or not, are Whitman, Francis Jammes and Teixeira de Pascoaes.

He resembles Whitman most. He resembles Francis Jammes on some secondary points. He reminds us strongly of Pascoaes because his attitude towards Nature, being essentially a metaphysical, a naturalistic and what may be called an absorbed attitude, as is that of Pascoaes, yet Caeiro is all that inverting what Pascoaes is in the same way.]⁷⁰²

De acordo com este trecho, apesar de Caeiro partilhar com Pascoaes uma atitude metafísica e naturalista face à natureza, a criação poética do heterónimo pessoano constituir-se-ia como a inversão dos fundamentos metafísicos presentes no pensamento do autor saudosista. A poesia de Caeiro configura-se, desse modo, como a atitude metafísica e naturalista de Pascoaes «virada do avesso». É precisamente isso que lemos na sequência do fragmento do prefácio à tradução da poesia de Caeiro:

Caeiro e Pascoaes.

Tanto Caeiro como Pascoaes encaram a Natureza de um modo *directamente metaphysico e mystico*, ambos encaram a Natureza como o que ha de importante, excluindo ou quasi excluindo o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam n'esse sentimento naturalista. Esta base abstracta teem de commum: mas no resto são, não diferentes, mas absolutamente *oppositos*. Talvez C[aeiro] proceda de

⁷⁰⁰ Para um aprofundamento da complexa relação entre Teixeira de Pascoaes e a poesia de Alberto Caeiro, remetemos para a seguinte referência bibliográfica: FEIJÓ, António, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 2015. Ainda a respeito da relação entre Pascoaes e o conceito de heteronímia, remetemos para o estudo de Paulo Borges com a seguinte referência bibliográfica: BORGES, Paulo, *O Jogo do Mundo – Ensaio sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa*, Portugalia, Lisboa 2008.

⁷⁰¹ PESSOA, Fernando, *Obra Completa de Alberto Caeiro*, edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Tinta-da-China, Lisboa 2016, p. 288.

⁷⁰² PESSOA, *Obra Completa de Alberto Caeiro*, op. cit., p. 282.

P[ascoaes]; mas procede por oposição, por reacção. P[ascoaes] virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto – Alberto Caeiro.⁷⁰³

Contudo, para se compreender de um modo mais aprofundado o impacto do saudosismo na teorização poética de Fernando Pessoa é necessário ter em consideração os textos pessoais relativos à revista modernista *Orpheu* e ao sensacionismo.

Com efeito, num fragmento destinado a um artigo crítico sobre a revista *Orpheu* encontramos a explícita afirmação do saudosismo como um dos movimentos, a par do simbolismo, do cubismo e do futurismo, que se encontra na base dos princípios basilares subjacentes à atitude estética do grupo do *Orpheu*, tal como se pode ler no seguinte trecho:

A nova corrente literaria portuguesa, que ha algum tempo se tem vindo esboçando, sem contudo se reunir e se concentrar, apareceu agora em revista, *Orpheu*. Não é facil dar em poucas palavras idéa do que sejam os princípios basilares, extraordinariamente novos e perturbadores, d’esta corrente literaria. Partindo em parte do symbolismo, em parte do saudosismo portuguez, um pouco tambem, sem duvida, do cubismo e do futurismo, esta corrente consegue, porém, realizar uma novidade, e atravez das varias modalidades apresentadas pelos seus poetas e prosadores, pouca relação parece ter com as correntes apresentadas.⁷⁰⁴

Noutro texto lemos também a respeito da relação entre o grupo ligado à revista *Orpheu* e o movimento saudosista:

Um grupo de intellectuaes portuguezes, jovens todos naturalmente, acaba de atirar para o mercado literario uma revista trimestral, “Orpheu” que merece, em verdade, séria atenção. *A priori*, para quem sabe que desde o “saudosismo” de Teixeira de Pascoaes, qualquer cousa de novo, difficil de definir, surgiu em Portugal, era de prever, pelo simples apparecimento da revista, que se tratava de uma manifestação nova d’esse mesmo espirito *saudosista, lusitanista*, ou como se lhe queira chamar, em que parece que ia entrando toda a nova literatura portugueza.⁷⁰⁵

No entanto, apesar de Pessoa reconhecer o saudosismo como um dos movimentos que se encontra na base do ideário estético da revista *Orpheu*, constatamos ao longos dos fragmentos sobre essa revista inúmeros trechos que estabelecem uma demarcação entre a atitude saudosista e o ideário dos membros de *Orpheu*. É isso que verificamos no seguinte trecho, onde Pessoa caracteriza o saudosismo enquanto um movimento fechado dentro de um conceito artístico estreito, que apenas pretende ser português, por contraposição à atitude internacionalista da escola de *Orpheu*:

⁷⁰³ PESSOA, *Obra Completa de Alberto Caeiro*, op. cit., p. 288.

⁷⁰⁴ PESSOA, Fernando, *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 2009, pp. 43-44.

⁷⁰⁵ PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, op. cit., p. 49.

Ao contrario do saudosismo, que está fechado dentro de um conceito artistico, que nos seus creadores é com certeza elevado, mas que é estreito como pensamento humano que não pretende ser senão portuguez, a escola de “Orpheu” (não sabemos se ella tem um nome) é internacionalista por excellencia, resulta de uma synthese de todas as correntes modernas, e de alguma cousa mais, que lhe é proprio, e que é onde consiste o seu maior valor e interesse.⁷⁰⁶

Assim, a principal demarcação que Fernando Pessoa estabelece entre o ideário saudosista e a atitude estética dos membros de *Orpheu* reside no carácter regionalista do movimento saudosista por opposição à atitude cosmopolita e englobante de todas as correntes subjacente ao grupo de *Orpheu*. Lemos nesse sentido o trecho de um fragmento intitulado «Inquérito Literário»:

Mas faltavam, e faltam, á “Renascença Portugueza”, ou, melhor dizendo, ao saudosismo, os caracteristicos distinctivos duma corrente literaria maxima. Propriamente fallando, o saudosismo é um regionalismo em ponto grande; não é um nacionalismo propriamente tal. É talvez mais um provincialismo do que outra cousa qualquer. Distancia-se absolutamente de todas as correntes portuguezas que o teem precedido em toda a historia literaria de Portugal, mas pecca por tacanhez e estreiteza dentro do proprio ambito de systema literario.

[...]

Ao contrario do saudosismo, a Escola de Lisboa pretende incluir dentro de si todas as escolas e correntes passadas e, por sua virtualidade própria, transcendel-as. Ella pretende, em especial incluir (1) os elementos metaphysicos do saudosismo, isto é, a esthetica pantheista do avishamento das Cousas da nossa interpretação dellas; (2) os elementos metaphysicos (e estheticos) do decadentismo e symbolismo⁷⁰⁷.

Nos escritos relativos ao sensacionismo – um movimento estético criado por Fernando Pessoa tendo por base a sensação como realidade fundamental – encontramos também uma reapreciação crítica de elementos presentes no pensamento saudosista. Com efeito, numa lista do espólio de Pessoa intitulada «Opiniões da Nova Geração» encontramos, desde logo, o Saudosismo e o Sensacionismo listados em conjunto com outros movimentos estéticos surgidos no contexto do modernismo português. É isso que constatamos no seguinte documento pessoano:

Opiniões da Nova Geração:

1. O Saudosismo. (Leonardo Coimbra ou Pascoaes).
2. Integralismo Lusitano. (João de Amaral).
3. O Byzantinismo. (Luiz de Montalvor).
4. O Vertiginismo. (Raul Leal).
5. O Futurismo. (José de Almada-Negreiros).
6. O Sensacionismo. (Fernando Pessoa).
7. O Neo-Paganismo. (Antonio Móra).

⁷⁰⁶ PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, op. cit., p. 49.

⁷⁰⁷ PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, op. cit., p. 120.

8. O Classicismo..... (algum poeta ou crítico a descobrir).⁷⁰⁸

Num texto, redigido por Pessoa originalmente em francês e muito provavelmente destinado à divulgação do sensacionismo no estrangeiro, lemos também a seguinte afirmação:

Não há no sensacionismo um poema que iguale a surpreendente *Elegia* de Pascoaes. Mas, em contrapartida, não há no saudosismo obras tão perfeitas, tão complexas como o *Marinheiro* de Fernando Pessoa e *A Grande Sombra* do Mário de Sá-Carneiro.

O saudosismo já está no começo de sua adolescência. O sensacionismo está apenas na sua primeira infância. [Il n'y a pas dans le sensationnisme de poème qui égale l'étonnante *Élegie* de Pascoaes. Mais, par /contre/, il n'y a pas dans le *saudosismo* d'oeuvres aussi parfaits, aussi complexes que *Le Matelot* de F[ernando] P[essoa] et *La Grand Ombre* de M[ário] de S[á] C[arneiro].

Le saudosismo est déjà au commencement de son adolescence. Le sensationnisme n'est que dans sa première enfance.]⁷⁰⁹

Apesar de estes elementos se constituírem como indícios da revalorização do pensamento saudosista no âmbito das considerações relativas ao movimento sensacionista, encontramos, porém, no contexto dos escritos pessoanos sobre o sensacionismo uma pormenorizada demarcação entre a atitude estética sensacionista – que viria a servir de base a Pessoa para a consolidação do movimento de *Orpheu* – e o ideário saudosista, tal como se pode constatar no seguinte texto que apresenta sumariamente em seis pontos as diferenças entre o saudosismo e o sensacionismo:

As diferenças entre o saudosismo e o sensacionismo indicam-se em poucas palavras:

(1) O *saudosismo* subordina a arte a uma preocupação patriótica e religiosa; o sensacionismo põe a arte acima de tudo.

(2) O *saudosismo* proclama como verdadeiras uma determinada doutrina, ou visão estética; o *sensacionismo* proclama verdadeira *todas* as doutrinas e visões estéticas – clássicas, românticas, simbolistas, /futuristas/ –; exige-lhes apenas que sejam doutrinas estéticas, visões artísticas.

(3) O *saudosismo* apoia-se não só numa religião, mas também numa metaphysica. O *sensacionismo* apoia-se em todas as metaphysicas.

(4) O *saudosismo* tem perante as cousas uma atitude moral; o *sensacionismo* apenas uma atitude estética. Por ex[emplo] uma árvore, para o saud[osista] é uma irmã sua; para o sem[sacionista] é, ou não é, conforme lhe convenha ao que quer dizer.

(5) O *saudosismo* e o *sensacionismo* teem de commum o julgarem-se interpretadores da alma nacional. Mas o *saudosismo* suppõe que a alma é essencialmente mystica; o *sensacionismo* que ella é essencialmente cosmopolita, synthetica e pagã.

(6) O saud[osismo] procura fundir o paganismo e o Ch[ristianis]mo. O Sens[acionismo] põe de parte o Ch[ristianis]mo; procura apenas *transcendentalizar* o paganismo.⁷¹⁰

⁷⁰⁸ PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, op. cit., p. 227.

⁷⁰⁹ PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, op. cit., p. 378.

⁷¹⁰ PESSOA, *Sensacionismo e Outros Ismos*, op. cit., p. 316.

Para além de todas as considerações relativas ao saudosismo que temos vindo a apresentar encontramos nos escritos relativos ao *Sebastianismo e Quinto Império* importantes elementos para a análise do impacto que a leitura do saudosismo teve na obra de Fernando Pessoa. Os textos relativos ao sebastianismo são aqueles onde, muito provavelmente, a reapropriação do ideário saudosista se faz sentir com maior força no âmbito dos escritos pessoanos. Com efeito, lemos o seguinte trecho a respeito da relação entre o saudosismo e o sebastianismo:

Qualquer estudioso da nossa nova poesia, ainda que haja sido educado ausentemente, em França ou pseudo-França, constata sem custo e por intuição imediata, uma semelhança curiosa entre estes dois factos religiosos da vida nacional – os únicos dois factos religiosos que são realmente nacionais – *Sebastianismo* e *Saudosismo*.⁷¹¹

Ainda a respeito da religião da saudade enquanto a mais elevada forma de fé lusitana, encontramos as seguintes considerações que nos apresentam o sebastianismo e o saudosismo como estádios da fé lusitana:

A religião da saudade é a mais alta forma da fé lusitana, porquanto, é a alma da raça, e já não de *um individuo* da raça feito objecto da fé. É messiânica □

Os estádios da fé lusitana: (1) o estádio catholico (2) estádio sebastianista (3) estádio Saudosista.

O “mito da grandeza futura” contido no sebastianismo.⁷¹²

No entanto, para se compreender a reapropriação do saudosismo no âmbito do pensamento sebastianista pessoano é necessário ter em consideração aquilo que Pessoa nos diz no texto «*Sebastianismo – sua Renascença*», no qual encontramos uma apresentação do sebastianismo enquanto potenciador de um alargamento do elemento saudosista subjacente ao desenvolvimento sebastianista em Portugal. É justamente isso que encontramos expresso nos pontos 4, 5 e 6 do texto «*Sebastianismo – sua Renascença*»:

4. O movimento saudosista e a sua base sebastianista. O saudosismo está criando a base intellectual e moral ao sebastianismo, puramente popular.

5. Como implantar o sebastianismo? Se elle tiver de se implantar apparecerá quem o pregue. Mas qual deve ser a acção dos intellectuais? Tripla: (1) atacar o catholicismo, mas ataca-lo sempre com a insinuação do

⁷¹¹ PESSOA, Fernando, *Sebastianismo e Quinto Império*, edição, introdução e notas de Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda, Ática, Lisboa 2011, p. 70.

⁷¹² PESSOA, *Sebastianismo e Quinto Império*, op. cit., p. 69.

elemento nacional, sempre lembrado, nos interstícios do ataque, a figura nacional de D. Sebastião; (2) criar a atmosfera moral necessária ao saudosismo, base do sebastianismo; (3) alargar a acção d'este.

6. A divinização da Saudade. Pascoaes está criando maiores cousas, talvez, do que elle proprio mede e julga. A alma lusitana está grávida de divino.⁷¹³

Todos os dados apresentados permitem-nos compreender a natureza plural e multifacetada da reavaliação do saudosismo no contexto da obra de Fernando Pessoa, o que nos possibilita considerar que o pensamento saudosista, não obstante as reservas críticas da parte de Pessoa, se constitui ainda assim como um elemento fundamental para a criação poética e reflexão teórico-literária do poeta e pensador português.

Referências bibliográficas

- BORGES, Paulo (2008) , *O Jogo do Mundo – Ensaio sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa*, Lisboa: Portugália.
- BOTHE, Pauly Ellen (2013), *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FEIJÓ, António (2015), *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PASCOAES, Teixeira de (1988), *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, compilação, introdução, fixação de texto e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2000), *Crítica – Ensaio, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2009), *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2011), *Sebastianismo e Quinto Império*, edição, introdução e notas de Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda, Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (2012), *Quadras*, edição de Luísa Freire, Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2016), *Obra Completa de Alberto Caeiro*, edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa: Tinta-da-China.
- PESSOA, Fernando (2018), *Ficções do Interlúdio*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim.

⁷¹³ PESSOA, *Sebastianismo e Quinto Império*, op. cit., pp. 56-57.

Oscar Parcero Oubiña *

Saudades dinamarquesas

Resumo:

O presente trabalho propõe-se fazer uma primeira aproximação à «viagem» dinamarquesa da Saudade, ou seja, apresentar umas primeiras reflexões a respeito das possíveis afinidades da saudade nessa língua e cultura particular. Mais exatamente, o trabalho centra-se na leitura filosófica da saudade, e procura, para além de algumas outras afinidades que possam ser apresentadas preliminarmente, as equivalências conceptuais que podem existir.

Palavras-chave: Saudade, Angústia, *Længsel*, *Sehnsucht*, Nada

Danish «saudades»

Abstract:

This paper aims to make a first approach to the Danish «voyage» of *Saudade*, i.e., it aims to present some initial reflections on possible affinities of *Saudade* in that particular language and cultural context. More precisely, the paper focuses on a philosophical reading of *Saudade*, as it tries to find, beyond other specific parallelisms that may be presented preliminary, the conceptual equivalences that could be identified.

Keywords: *Saudade*, Anxiety, *Længsel*, *Sehnsucht*, Nothingness

* Universidade de Santiago de Compostela (USC). E-mail: oscar.parcero@usc.es.

Saudade: unha palabra, un sentimento, un concepto, unha experiencia, un fenómeno, unha manifestación,... Como queira que a denominemos, a saudade é adoito identificada como algo específico do contexto lingüístico-cultural galego-portugués. Será que pode ter a saudade equivalentes noutros dominios lingüísticos-culturais, ou talvez é algo endémico do noso propio contexto e, como tal, en rigor inexistente fóra del? Non é o noso propósito responder esta cuestión, que, como é sabido, xa xerou un dos debates máis coñecidos a respecto da saudade⁷¹⁴. Sexa que se trata dunha verdadeira equivalencia ou sexa que só poidamos falar de máis modestas afinidades, a nosa intención límitase a explorar un posíbel encontro da saudade; un ben en particular: aquel coa lingua e cultura dinamarquesas. Máis en concreto aínda, e dadas as limitacións de espazo, centrarémonos nun único enfoque ou lectura do que é o máis amplo fenómeno da saudade, a saber: o que podemos denominar unha lectura filosófica – ou ontolóxica, xa máis especificamente.

1. A modo de prolegómeno: as sendas da viaxe

Pensar a «viaxe» da saudade a outros ámbitos culturais equivale, cando menos, a pensar tres cousas diferentes, ao tempo que complementarias; estas son: «a palabra», «o motivo» e «o concepto», ou o que é o mesmo, o punto de vista da tradución, ou da lingua; o punto de vista da literatura; e o punto de vista da filosofía. Pois «saudade» é unha palabra que precisa ser lingüísticamente traducida; «saudade» é un motivo literario cuxo uso poético pode ser rastrexado, en maior ou menor medida, noutras literaturas; e «saudade» ten unha lectura filosófica que pode –máis aínda, *debe*– ser tamén explorada noutros contextos, sen que esta exploración –cómpre subliñar– se vexa aprioristicamente limitada polo que poida antes decidirse desde un punto de vista estritamente lingüístico.

Xa dixemos que destes tres enfoques⁷¹⁵ preocúpanos atender un deles en particular, o que chamamos a perspectiva da filosofía. Con todo, antes de nos centrar nesta, é preciso apuntar

⁷¹⁴ Referímonos moi particularmente, como se pode supoñer, á coñecida polémica entre António Sérgio e Teixeira de Pascoaes. Pódese consultar en: PASCOAES, Teixeira de – António SÉRGIO, «A polémica com António Sergio», *in*: T. PASCOAES, *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Assírio & Alvim, Lisboa 1988, pp. 97-154.

⁷¹⁵ E habería máis, certamente: un enfoque psicolóxico, un enfoque sociolóxico, un enfoque político,... O alcance do suxerido pola palabra é amplo, sen dúbida; porén se esta amplitude obedece a algo máis do que a unha mera continuidade lingüística, semella que só poida ser porque por tras da palabra encontramos o concepto, e este pode despois revelarse das moitas maneiras en que nos podemos aproximar a el – sendo a fin de contas a lingüística, ben curiosamente, só unha máis.

minimamente algo a respecto das outras dúas perspectivas mencionadas, na medida en que dalgún modo constitúen o fundamento para a nosa aproximación filosófica.

Así, e en primeiro lugar, se nos poñemos na pel do tradutor e nos preguntamos como *dicir* «saudade» en dinamarqués encontramos, o primeiro, unha evidencia máis do carácter intraducíbel do termo. Non hai nesta lingua unha palabra que satisfactoriamente traduza «saudade» – como seguramente non haxa en ningunha outra, como é ben sabido. Poderíamos identificar unha especie de campo semántico, conformado por diversos termos, que recolla toda a coloración da nosa expresión, mais non unha palabra que por si soa a cubra na súa integridade. Sexa como for, e na medida en que non é este agora o noso propósito, chegue dicir que, ante a necesidade de ofrecer unha tradución de «saudade» ao dinamarqués, esta sería –é o noso ditame– *Længsel*, unha palabra que, para quen non estea familiarizado coa lingua dinamarquesa, abondará dicir que é en moi boa medida análoga á alemá *Sehnsucht*, coincidindo con esta en identificar unha «afinación» afectiva (*Stemning*, en dinamarqués; *Stimmung*, en alemán) na que coincide a procura (*suchen*, en alemán) do que se arela por sentirse a súa falta (*sehnen*), e de aí a *sehnen-suchen* que é a *Sehnsucht*. Pois ben, tamén así en dinamarqués *Længsel* expresa esa mesma conxunción de recoñecer unha *ausencia* e, simultaneamente, ansiar unha *presenza*. Valla, complementaria e moi simplemente, a definición de *Længsel* que nos ofrece o monumental Dicionario da Lingua Dinamarquesa (ODS)⁷¹⁶: «den følelsestilstand, at man længes (efter noget); især: dyb, varig følelse af en paa savn hvilende attraa efter noget fraværende ell. Tilkommende» [«estado emocional consistente en que se arela algo; nomeadamente, sentimento profundo, perdurábel, dun desexo [*attrå*] de algo ausente ou por vir que descansa sobre unha carencia»].

Avanzamos sen máis demora na cuestión lingüística. Unha vez identificado o noso termo dinamarqués, o seguinte paso sería explorar a súa presenza como motivo poético na literatura para afondar na procura de afinidades coa saudade. Neste caso, a nosa exploración tería que pasar, principalmente, pola literatura romántica, onde a priori poderíamos recoñecer unha «literatura dinamarquesa da saudade». O problema, porén, é que se xa na lingua a afinidade non era de todo satisfactoria, esta empobrécese aínda ben máis na literatura, onde encontramos un tratamento da *Længsel* máis dispar con respecto á nosa saudade.

⁷¹⁶ *Ordbog over det danske Sprog*, 28 vols, Danske Sprog- og Litteraturselskab, Copenhagen 1919 (dispoñíbel on-line: ordnet.dk).

Moi brevemente, podemos sintetizar esta disparidade indicando que o movemento romántico en Dinamarca foi caracterizado por unha significativa tendencia neutralizadora do potencial de revolta implícito en figuras que resultaban, na altura e lugar, claramente inspiradoras, como era o caso de Heine, o de Byron ou o de Hugo –por mencionar exemplos de tres contextos diferentes–, as cales a cultura hexemónica dinamarquesa contrarrestaría por medio dunha dominante estética da harmonía e un dualismo optimista, moi vinculados á cultura *Biedermeier*, ben presente na Dinamarca decimonónica⁷¹⁷. Poderíase así dicir que este marco cultural, dominante na época en Dinamarca, mitigaría, en boa medida, a significativa tensión daquela dialéctica de ausencia e presenza tan característica da saudade que encontrabamos potencialmente no termo lingüístico *Længsel*; unha tensión por así dicir resolta, neutralizada, *asumida*⁷¹⁸.

Non é o noso propósito –repetimos unha vez máis– dar conta das afinidades e distancias na literatura, que merecerían un estudo á parte. Ora ben, é relevante termos presente ese horizonte na medida en que nos serve para pór o acento sobre a distancia entre *Længsel* e Saudade, xa manifesta lingüisticamente, e con iso repensar máis libremente, por así dicir, as nosas posíbeis analoxías; reconsiderar a fondo, en fin, en que maneira a saudade viaxa a terras dinamarquesas. É desta reconsideración que parte a nosa proposta do que consideramos o punto de vista filosófico, a cal nos leva do concepto de Saudade ao tratamento dun outro concepto aparentemente diverso e (só) a priori distanciada: o concepto de Angustia.

2. Afinidades conceptuais: Saudade e Angustia

En solución de continuidade, comezamos citando a Ramón Piñeiro, voz autorizada, como pioneiro en reflexionar sobre a dimensión filosófica da Saudade: «E xa temos aquí unha das fontes de confusión cando se quere tratar de saudade, pois ás veces desígnase o seu contido con verbas distintas e ás veces emprégase a propia verba «saudade» para designar outros sentimentos»⁷¹⁹.

⁷¹⁷ A este respecto, pódese consultar o seguinte traballo: CONRAD, Flemming, *Romantik (1800-1870)*, in *Arkiv for dansk litteratur*, 2004 (dispoñíbel on-line: adl.dk); ou tamén o estudo que Hans Hertel dedica particularmente á figura de Peder Ludvig Møller e, con este, a literatura romántica dinamarquesa: HERTEL, Hans, «P.L. Møller and Romanticism in Danish Literature», in: J. STEWART (ED.), *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*, Walter de Gruyter, Berlin 2003, pp. 356-372. Abonden estas dúas referencias ao respecto.

⁷¹⁸ Enténdase por *asumir* tanto un facerse cargo como un elevarse: no noso caso, facerse cargo da tensión elevándose por encima dela. É obvia a afinidade co *aufheben* xermánico, tan significativo no Idealismo hegeliano, que non por acaso mencionamos, xa que este tivo na mesma cultura dinamarquesa que estamos a referir unha moi significativa e influínte presenza. Nótese, por outro lado, que o dinamarqués conta cun termo equivalente ao alemán, *ophæve*.

⁷¹⁹ PIÑEIRO, Ramón, «Para unha filosofía da saudade», in: *Filosofía da saudade*, Galaxia, Vigo 1984, pp. 45-80; p. 46.

«O seu contido», escribe Piñeiro. Que tipo de contido exploramos? A que nos referimos ao falar do punto de vista filosófico sobre a saudade? Pois é claro que a filosofía pódenos dar puntos de vista moi diversos, e de feito así o fai. No noso caso, centrarémonos na lectura que recoñece na saudade, *antes que* outra cousa, un «fundamental encontrarse»⁷²⁰, unha «vivencia orixinaria»⁷²¹ do ser humano que pon de manifesto a súa esencia ontolóxica.

Para facilitar a presentación da cuestión servirémonos doutros traballos previos ao respecto, como é o caso, para comezar, de «Campanas de Bastabales (Meditación sobre Rosalía)», de Celestino Fernández de la Vega⁷²², brillante ensaio no que o filósofo lucense identifica xa Saudade e Angustia, como nós tamén aquí. Importante, non obstante, é que Fernández de la Vega pensa moi particularmente na angustia heideggeriana, tal como esta é analizada en *Ser e tempo*. Confrontando esta coa lectura que Ramón Piñeiro fai da saudade conclúe Fernández de la Vega: «... la teoría de la saudade de Piñeiro y la interpretación ontológica de la angustia de Heidegger coinciden plenamente. Saudade es igual a angustia»⁷²³.

Exactamente, en que coinciden saudade e angustia, de acordo coa lectura de Fernández de la Vega? Fundamentalmente, (a) en careceren de obxecto, (b) en revelaren aquel «encontrarse» fundamental «como algo previo e independente de toda representación y voluntad»⁷²⁴, o que Piñeiro chama «soidade ontolóxica»⁷²⁵, e (c) na súa ambigüidade ou duplicidade, unha vez que o «nada» que produce angustia é tanto negativo (ausencia) como positivo (presenza). Subliñamos estes tres aspectos e con eles avanzamos.

É relevante ter presente que o propio Ramón Piñeiro respondería máis tarde a Fernández de la Vega, corrixindo o que, no parecer daquel, constitúe un malentendido na interpretación deste. Para Piñeiro, a saudade é unha «vivencia orixinaria de plena significación ontolóxica», un «sentirse a si mesmo» que desvela o *entre* do ser humano: entre a «soidade do ser» e a «transcendencia na

⁷²⁰ Así a caracteriza Heidegger no coñecido parágrafo 40 de *Ser e tempo*. Para Heidegger, o «ser no mundo» [*In-der-Welt-sein*], como tal, é «o ante que» [*das Wovor*] da angustia, ou sexa: a angustia prodúcese polo propio encontrar-se no mundo do Dasein – para empregarmos a propia terminoloxía heideggeriana (HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tubinga 1986 [1927], p. 186; Cf. tradución española de José Gaos: HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993, p. 206).

⁷²¹ PIÑEIRO, Ramón, «Para unha filosofía da saudade», ed. cit., p. 36.

⁷²² FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino, «Campanas de Bastabales (Meditación sobre Rosalía)», in: *Ensaio a proba de tempo*, Galaxia, Vigo 2009, pp. 49-74 (publicado orixinalmente en *7 ensaios sobre Rosalía*, Galaxia, Vigo 1952).

⁷²³ Ibid., p. 70.

⁷²⁴ Ibid., p. 69.

⁷²⁵ PIÑEIRO, Ramón, «Para unha filosofía da saudade», ed. cit., p. 49.

procura do ser» (entre a *ausencia* e a *presenza*)⁷²⁶. Como tal, é un «sentimento ontolóxico puro» que –repárese– se distingue do «sentimento *existencial* puro» propio da angustia heideggeriana, explica Piñeiro⁷²⁷. A diferenza, e nela o que sería o erro de Fernández de la Vega, encontrámola na temporalidade: mentres que a saudade se proxecta cara a atrás, cara á *orixe*, a angustia faino cara a adiante, cara ao *futuro*, o porvir.

Ao noso modo de ver, a observación de Piñeiro é acertada: a saudade non responde propiamente a unha proxección temporal cara a un porvir, senón que está relacionada coa orixe propia, e é experienciada en virtude dunha «soidade do ser», en palabras do propio Piñeiro. Ora ben, cremos tamén que non por iso esta necesaria puntualización desautoriza a identificación de saudade e angustia, que malia todo seguimos considerando válida. Por que? Moi simplemente, porque pensamos na angustia tal como é analizada, antes de Heidegger, por Kierkegaard⁷²⁸.

Non imos detérmonos agora a contrastar a lectura heideggeriana da angustia co seu antecedente kierkegaardiano. O noso propósito é mostrar as afinidades entre a lectura ontolóxica da saudade que fai, por exemplo, o propio Ramón Piñeiro, e a lectura da angustia que encontramos en Kierkegaard (o primeiro, como é sabido, en reivindicar un estatuto filosófico para «o concepto de angustia», en 1844). A este respecto debemos destacar que, segundo Kierkegaard:

(a) A angustia é un sentimento, mais non un mero sentimento. A este respecto é ben significativo xa o mesmo título do texto kierkegaardiano: *O concepto de angustia*. Este xorde en clara resposta a determinadas lecturas (que podemos remontar no tempo, por exemplo até Kant) que circunscribían a angustia ao ámbito do meramente sensorial⁷²⁹. Ao falar, provocadoramente,

⁷²⁶ PIÑEIRO, Ramón, «Significado metafísico da saudade», in: *Filosofía da saudade*, Galaxia, Vigo 1984, pp. 19-44; p. 37.

⁷²⁷ PIÑEIRO, Ramón, «Para unha filosofía da saudade», ed. cit., p. 55.

⁷²⁸ Antes e mellor, deberíamos dicir, en xustiza. Kierkegaard non só leva a cabo unha análise da angustia moito máis propia, pausada e profunda do que a puntual inserción que Heidegger fai en *Ser e tempo*. Para alén disto, e como ten sido xa sobradamente argumentado, a lectura do propio Heidegger débese, en moi boa medida, a unha lectura do texto kierkegaardiano que adolece, con todo, dunha certa lixeireza a respecto do tratamento que o dinamarqués desenvolve ben polo miúdo. Abonde dicir (para unha pequena nota a rodapé que non pretende desviar o foco de atención) que a famosa nota do mesmo Heidegger, na que minusvaloraría a achega kierkegaardiana, erra na súa interpretación do que Kierkegaard realmente leva a cabo en *O concepto de angustia*. Con outras palabras, a influencia de Kierkegaard en Heidegger non só parece ter sido bastante máis relevante do que este último quixo recoñecer, senón que a cuestión que ocupa ao alemán na súa máis coñecida obra encóntrase xa, en boa medida, na obra kierkegaardiana. Para unha lectura un pouco máis pausada da cuestión pódese consultar: MAGURSHAK, Dan, «The Keystone of the Kierkegaard-Heidegger Relationship», in: R. L. PERKINS (ed.), *International Kierkegaard Commentary: The Concept of Anxiety*, Mercer University Press, Macon 1984, pp. 167-195.

⁷²⁹ Kierkegaard supera así a limitada valoración que vía na angustia unha mera sensación análoga á presente en calquera animal; a angustia sería, en tal caso, algo que nos equipara aos animais, desprazábel, en consecuencia, desde un punto de vista filosófico, contrariamente ao que nos elevaría por riba deles, que tería dignidade de consideración especulativa. Nótese como Kierkegaard, con manifesta vontade polémica, decide titular a súa obra, precisamente, *O*

de «concepto», Kierkegaard eleva a angustia ao rango filosófico, por así dicir. Como a saudade, a angustia é un sentimento e «un algo máis».

(b) Por outro lado, a angustia non ten obxecto – ou, para dicir mellor, o obxecto da angustia é *nada*.

(c) E finalmente, a angustia é de natureza ambigua; ten plena e permanente ambivalencia. Kierkegaard fala, a este respecto, de «axitada tranquilidade»⁷³⁰, de «ambigüidade psicolóxica (...) unha antipatía simpática e unha simpatía antipática»⁷³¹, e así a angustia é algo do que non se pode fuxir e algo que non se pode, tampouco, amar⁷³².

Pois ben, estas tres características, que Kierkegaard analiza polo miúdo en *O concepto de angustia*, encontrámolas igualmente explicitadas por Ramón Piñeiro a respecto da saudade. Tamén para este último a saudade é máis do que un sentimento, vese definida pola súa natureza dialéctica, e tamén por carecer de obxecto – se ben, como igualmente di Kierkegaard da angustia, poida darse, impropriamente, a respecto dun obxecto⁷³³.

En consecuencia, angustia e saudade coinciden, e fano salvando a atinada observación de Piñeiro. Pois é que para Kierkegaard a relación entre o «fundamental encontrarse» da angustia e a temporalidade non é a mesma que en Heidegger. Como «fundamental encontrarse» a angustia revela a orixe do *ser* humano e a súa proxección cara á eternidade, ou sexa cara á plenitude. Por iso Kierkegaard di tamén da angustia que ela «educa para a fe»⁷³⁴, o que non significa outra cousa que a realización da mesma plenitude, cuxa presenza, en forma de ausencia, trae consigo a angustia – a saudade.

Para completarmos este paralelismo, imos referir un terceiro estudo previo, desta volta de Andrés Torres Queiruga, que nos pon en bandexa a nosa afinidade da saudade coa angustia⁷³⁵. En certa

concepto de angustia. Esta vontade polémica podería entenderse no contexto máis inmediato dalgúns contemporáneos, como por exemplo Johann Ludvig Heiberg, que tería recollido e desenvolvido a antedita exclusión, xa presente, polo demais, nun autor como o propio Kant: así, na súa *Antropología desde o punto de vista pragmático*, tal como refiren os responsábeis da tradución española de *O concepto de angustia* (KIERKEGAARD, Søren, *Migajas filosóficas. El concepto de angustia. Prólogos (Escritos 4/2)*, trad. de Darío González e Oscar Parcerro, Trotta, Madrid 2016, p. 272, nota 76).

⁷³⁰ Ibid., p. 141.

⁷³¹ Ibid., p. 160.

⁷³² Ibid., p. 161.

⁷³³ Ibid., p. 187.

⁷³⁴ Ibid., p. 265.

⁷³⁵ TORRES QUEIRUGA, Andrés, *Nova aproximación a unha filosofía da saudade*, Real Academia Galega, A Coruña 1981. Trátase do discurso lido por Torres Queiruga con motivo do seu ingreso como membro da *Real Academia Galega*. O discurso estaría complementado coa resposta do propio Ramón Piñeiro, mentor de Torres Queiruga.

analogía coa lectura kierkegaardiana –non porque faga referencia a ela, que non é o caso– Torres Queiruga vincula a saudade á plenitude, á relación co absoluto, ao tempo que a interpreta tamén como un *entre*: entre a presenza e a ausencia, sendo a presenza da plenitude identificada como felicidade⁷³⁶ e a ausencia de plenitude identificada como angustia. No *entre*: a saudade, como un «estado de equilibrio dinámico e non resolto, onde o Absoluto é aínda para o home ausencia-presencia»⁷³⁷, así como unha epifanía do *ser* do ser humano, el mesmo un *entre* pendente de *resolución*.

Como dicimos, esta exposición da saudade identifícase coa que Kierkegaard fai da angustia, cunha única obxección, polo demais evidente, unha vez que Torres Queiruga fala explicitamente da angustia, porén faino para situala nun dos polos entre os que *ten lugar* a saudade. Non concordamos neste punto con Torres Queiruga, e permitímonos reformular a mesma relación referida empregando a propia analítica kierkegaardiana, na medida en que mantemos a nosa tese, que identifica a angustia coa saudade. O que o teólogo galego denomina «angustia» corresponderíase en tal caso, máis precisamente, co que Kierkegaard chama «desespero», que por certo xa etimoloxicamente (no galego, non así do dinamarqués, onde a etimoloxía vai noutra dirección⁷³⁸) se nos evidencia como unha falta de esperanza pola felicidade procurada – ou sexa, nun encamiñarse no sentido do polo oposto. A angustia, precisamente por carecer de obxecto, precisamente pola súa ambivalencia, e precisamente pola súa relación coa liberdade⁷³⁹, non debe ser vista como o contraposto á felicidade, entendida como plenitude, senón máis ben como o seu «pre-sentimento» en tanto que horizonte de realización –*presenza*– do *ser* do ser humano.

Imos concluíndo. Farémolo cunha cita do mesmo Kierkegaard que cremos ilustra ben o que vimos dicindo. Non é a respecto da angustia, senón da felicidade, mais entendemos que procede moi

⁷³⁶ Por momentos Torres Queiruga fala de «esperanza», intercambiando de maneira algo confusa os conceptos. Non concordamos con esta alternancia conceptual, pois esperanza non é felicidade – e moito menos se consideramos a dupla terminolóxica desde o punto de vista da lectura de Kierkegaard pola que, en certa medida, nos estamos a conducir.

⁷³⁷ TORRES QUEIRUGA, Andrés, *Nova aproximación a unha filosofía da saudade*, ed. cit., p. 41. O propio Torres Queiruga afonda nesta identidade do «entre» humano, remitindo ás categorías heideggerianas de *Mitwelt* e *Mitmensch*, ás que el mesmo propón engadir «o ser *con-Deus*» (Ibid., p. 44).

⁷³⁸ Noutra dirección non menos interesante, por certo: *Fortvivelse* (desespero) nace de *Tvivl* (dúbida): o desespero enténdese así como unha radicalización da dúbida, como unha dúbida que arrebatou o individuo plenamente, e non só o seu entendemento. Novamente podemos referir a analogía co alemán, no que *Verzweiflung* (desespero) nace tamén dunha radical *Zweifel* (dúbida).

⁷³⁹ Nótase que no precedente non falamos da importante relación entre a angustia e a liberdade, a cal, polo demais, completaría o paralelismo: pois igual que despois Ramón Piñeiro a respecto da saudade, xa Kierkegaard vincula a angustia á liberdade, definíndoa como «realidade da liberdade en tanto que posibilidade ante a posibilidade» KIERKEGAARD, Søren, *Migajas filosóficas. El concepto de angustia. Prólogos (Escritos 4/2)*, ed. cit., p. 160.

particularmente, unha vez que esta é definida *saudosamente* como a posibilidade da *presenza*, o que completa a nosa lectura:

Que é felicidade, ou ser feliz? É ser presente a un mesmo en verdade; mais ser presente a un mesmo en verdade é este “agora”, este ser agora, en verdade ser agora. E na mesma medida en que sexa máis verdadeiro que ti es agora, na mesma medida en que sexas máis ti mesmo ben presente en ser agora, nesa mesma medida, o mañá da desgraza non existe para ti. A felicidade é o tempo presente con todo o acento en: o tempo presente.⁷⁴⁰

Repárese como nesa *presenza* sitúa Kierkegaard a felicidade. A angustia, como a saudade, é o orixinario darse da presenza en tanto que ausencia. A *Længsel* da que falabamos no inicio, como a *Sehnsucht* xermánica, sería xa, máis ben⁷⁴¹, a necesaria actividade de procura producida pola ausencia. En termos kierkegaardianos: un desespero pola presenza ou «a esperanza da fe», para evocar o título dun texto de Kierkegaard que nos fala, xustamente, destas cousas tan saudosas⁷⁴².

Referencias bibliográficas

CONRAD, Flemming (2004), «Romantik (1800-1870)». In: *Arkiv for dansk litteratur*, (dispoñíbel on-line: adl.dk).

FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (2009), «Campanas de Bastabales (Meditación sobre Rosalía)». In: *Ensaio a proba de tempo*, Vigo: Galaxia, pp. 49-74.

HEIDEGGER, Martin (1986), *Sein und Zeit*, Tubinga: Max Niemeyer.

HEIDEGGER, Martin (1993), *El ser y el tiempo*, trad. De José Gaos, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

HERTEL, Hans (2003), «P.L. Møller and Romanticism in Danish Literature». In: STEWART, Jon (ed.), *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 356-372.

KIERKEGAARD, Søren (1998), «Troens Forventning [A esperanza da fe]». In: *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 5, Copenhague: GAD-Søren Kierkegaard Forskningscenteret, pp. 15-37.

⁷⁴⁰ KIERKEGAARD, Søren, *Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen. Tre gudelige Taler [O lirio no campo e o paxaro baixo o ceo. Tres discursos devocionais]*, in: *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 11, GAD-Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Copenhague 2006, p. 43 (tradución propia).

⁷⁴¹ Non por iso impugnamos o dito inicialmente; polo contrario, mantemos o criterio de que *Længsel* é, ligüisticamente, a máis acertada opción para traducir *saudade*. O desencontro entre as afinidades das palabras e as dos conceptos evidencia que as linguas se desenvolven con moita máis complexidade do que unha mera designación eidética. Talvez por aquí iría unha posíbel resposta á cuestión inicial respecto do carácter particular ou universal da saudade; unha cuestión que non abordamos porén corre en paralelo ao aquí desenvolvido.

⁷⁴² KIERKEGAARD, Søren, «Troens Forventning [A esperanza da fe]», *To opbyggelige Taler [Dous discursos edificantes]*, in: *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 5, GAD-Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Copenhague 1998, pp. 15-37.

- KIERKEGAARD, Søren (2006), *Lilien paa Marken og Fuglen under Himlen. Tre gudelige Taler* [O lirio no campo e o paxaro baixo o ceo. Tres discursos devocionais]. In: *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 11, Copenhagen: GAD-Søren Kierkegaard Forskningscenteret.
- KIERKEGAARD, Søren (2016), *Migajas filosóficas. El concepto de angustia. Prólogos (Escritos 4/2)*, trad. de Darío González e Oscar Parceró, Madrid: Trotta.
- MAGURSHAK, Dan (1984), «The Keystone of the Kierkegaard-Heidegger Relationship», in: R. L. PERKINS (ed.), *International Kierkegaard Commentary: The Concept of Anxiety*, Macon: Mercer University Press, pp. 167-195.
- Ordbog over det danske Sprog* (1919), 28 vols, Copenhagen: Danske Sprog- og Litteraturselskab (disponíbel on-line: ordnet.dk).
- PASCOAES, Teixeira de – António SÉRGIO (1988), «A polémica com António Sergio». In: T. PASCOAES, *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 97-154.
- PIÑEIRO, Ramón (1984), «Significado metafísico da saudade». In: *Filosofía da saudade*, Vigo: Galaxia, pp. 19-44.
- PIÑEIRO, Ramón (1984), «Para unha filosofía da saudade». In: *Filosofía da saudade*, Vigo: Galaxia, pp. 45-80.
- TORRES QUEIRUGA, Andrés (1981), *Nova aproximación a unha filosofía da saudade*, A Coruña: Real Academia Galega.

Paolo Vanini*

A melancholic exile: Emil Cioran and the feeling of nostalgia

Abstract: This article aims to investigate the relationship between nostalgia, solitude, and skepticism in Emil Cioran's thought. In the first place, we will examine how the concepts of *Sehnsucht*, *saudade* and *dor* are interpreted by Cioran as similar forms of radical nostalgia. In the second place, we will see how the skeptical attitude of doubting reality relates to the nostalgic impossibility of belonging to reality itself. Finally, we will suppose that the metaphysical feeling of being isolated and separated from the world implies a skeptical criticism of subjectivity itself and a humoristic interpretation of existence.

Keywords: Sehnsucht, solitude, skepticism, Pessoa, humourism.

Um exílio melancólico: Emil Cioran e o sentimento de nostalgia

Resumo: Esse artigo visa investigar a relação entre nostalgia, solidão e ceticismo no pensamento de Emil Cioran. Em primeiro lugar, iremos examinar como os conceitos de *Sehnsucht*, *Saudade* e *Dor* são interpretados por Cioran como formas semelhantes de nostalgia radical. Em segundo lugar, veremos como a atitude cética de duvidar da realidade relaciona-se com a impossibilidade nostálgica de pertencimento à realidade em si. Em conclusão iremos supor que o sentimento metafísico de estar isolado e separado do mundo implique o ceticismo cético da subjetividade em si e a interpretação humorística da existência.

Palavras-chave: Sehnsucht, Solitude, Ceticismo, Pessoa, Humor.

* Università degli Studi di Trento (Italia): paolovanini86@gmail.com

This article aims to examine the relationship between nostalgia, solitude, and skepticism in Emil Cioran's thought. We will see how the concepts of *Sehnsucht*, *saudade* and *dor* are interpreted by Cioran as a similar form of radical nostalgia which characterized the melancholic feeling of having been exiled from both the world and the truth. According to Cioran, the skeptical attitude of doubting reality relates to the nostalgic impossibility of belonging to reality itself. This impossibility characterizes the condition of both nostalgia and solitude. At the same time, the metaphysical certainty of being isolated and separated from the world implies a skeptical criticism of subjectivity itself since the very idea of subjectivity presumes the harmony between subject and reality. The purpose of this paper is to understand how Cioran relates the fragmentation of the subjectivity to the necessity of being skeptical.

Loneliness and nothingness

Apparently, skepticism and nostalgia denote two different things: the lack of certainties, and the irrational certainty of having lost "something". In this sense, the nostalgic subject should regret what he has lost while the skeptic subject should keep searching for what he has not found yet. But could it be possible that the reality regretted by the nostalgic is the same reality questioned by the skeptic? And could the nostalgic's regret generate the skeptical desire of doubting reality? In this case, what should this strange connection between doubt, regret, and desire represent?

In 1936, in a text called *Cartea Amăgirilor (The Book of Delusions)*, Cioran writes that we are looking for «the Everything» since we have lost «something»⁷⁴³. In this passage, Cioran interprets the desire of the Absolute as a reaction to unrequited love, that is, as a reaction to sentimental failure: we wanted to be loved, we failed, and we discovered ourselves absolutely alone. Thus, we faced the revelation of our tragic solitude by looking for a place of universal harmony where nobody is left alone (even though such a place does not exist). It is a strategy of psychological defense through which a person tries to justify an experience of radical failure which provokes the destabilization of individual certainties. We could say that such a failure is a fracture, and that such a fracture creates an existential void: solitude is the fall into this void where the subject can perceive the metaphysical emptiness characterizing the essence of human existence. It is a

⁷⁴³ CIORAN, Emil, *Œuvres*, Gallimard, Coll. Quarto, Paris 1995, p. 139.

revelation depicted by Cioran as a mystical event as the perception of this emptiness paradoxically implies a «moment of plenitude», that is, the possibility to «attain to the “vacuity of the void”»⁷⁴⁴. However, love is not the only experience revealing that the whole universe is the place of a cosmic emptiness and solitude. According to Cioran, any fundamental existential failure proves the objectivity of this void and forces the subject to look at things in a different way. In his first book, *Pe culmile Disperării (On the Heights of Despair, 1932)*, Cioran states:

One can experience loneliness in two ways: by feeling lonely in the world or by feeling the loneliness of the world. Individual loneliness is a personal drama; one can feel lonely even in the midst of great natural beauty. An outcast in the world, indifferent to its being dazzling or dismal, self-consumed with triumphs and failures, engrossed in inner drama—such is the fate of the solitary. The feeling of cosmic loneliness, on the other hand, stems not so much from man's subjective agony as from an awareness of the world's isolation, of objective nothingness.⁷⁴⁵

Cioran observes that solitude is a process of marginalization of the subject, a process of isolation comparable to a metaphysical exile from the world. This exile has two consequences on the existence of the solitary. On the one hand, he can see things that others do not even perceive. On the other hand, and precisely because of this difference, he is not able to communicate his visions to others. The more his visions are unique, the more is solitude absolute⁷⁴⁶. Therefore, the strange privilege of his condition forbids the solitary subject from belonging to any place, that is, from feeling *at home*.

It seems that the solitary subject is everywhere far away from home. Thus, the problem of solitude is a problem of a «distance» which is not possible to overcome. Melancholy and nostalgia are two different ways of living this impossibility as they both reveal the feeling of having been separated from the Everything. Nonetheless, there is a difference. On the one hand, melancholy concerns the distance between the individual and his own Self, thus denouncing the anthropological difficulty

⁷⁴⁴ CIORAN, Emil, *The Temptation to Exist*, transl. by Richard Howard, Arcade Publishing, New York 2011, p. 214-215.

⁷⁴⁵ CIORAN, Emil, *On the Heights of Despair*, transl. by Ilinca Zarifopol-Johnston, The University of Chicago Press, Chicago & London 1992, p. 50.

⁷⁴⁶ On this point see: MASULLO, Aldo, «Cioran: l'ultima solitudine», in: DI GENNARO, Antonio – GIUSTINIANI, Pasquale, *Dio e il Nulla. La religiosità atea di Emil Cioran*, Mimesis, Milano 2019, pp. 107-116; DEMARS, Aurélien, «L'être et le néant de la solitude selon Cioran», in: DI GENNARO, Antonio – MOLCSAN, Gabriella, *Cioran in Italia*, Aracne, Roma 2012, pp. 136-141.

of being authentic. On the other hand, nostalgia concerns the distance between the Self and the world, thus showing the ontological quality of the solitude⁷⁴⁷.

By referring to a gnostic metaphor, Cioran says that we are alone because the world we inhabit is a wasted work of a Creator («the Evil Demiurge»⁷⁴⁸) which project his heavenly loneliness onto his earthly creatures. Even though God's loneliness is different from human loneliness (only the first one is supposed to represent a perfection), both God and the solitary subject endure the same impossibility of adhering to a world perceived as tragically distant⁷⁴⁹. Actually, the solitary subject knows that such a distance marks «a deficit of existence» and claims the desire to get back to his natal place and recover the original harmony with the world⁷⁵⁰.

This desire is called «nostalgia», and it is described as the will of healing «the *disease of the distant*»⁷⁵¹. Cioran specifies that nostalgia symbolizes the longing of being reintegrated

[...] in the original sources dating from before the separation and the severance. Nostalgia is precisely to feel eternally distant from *chez soi* and, outside the luminous proportions of *Ennui*, and outside of the contradictory postulation of *Heimat* and Infinity, it takes the form of the return to the finite, to the immediate, to a terrestrial and maternal appeal.⁷⁵²

This quotation is taken from a chapter of *A Short History of Decay* entitled «Apotheosis of the Vague». Nostalgia is the real object of this chapter since it represents the aspiration to return to a place which is unknown, impalpable, and vague. According to the logic, to recover such a place we should first define it (or locate it). But if we try to define it, this place suddenly disappears – and we suddenly fall into nothingness. Therefore, the possibility of a nostalgic desire implies the impossibility of its satisfaction. To explain this contradiction, Cioran refers to the opposite concepts of «*Heimat* and Infinity».

Sehnsucht, vagueness, and skepticism

Heimat is a specific German concept indicating the idea of «home» or «homeland». On the one hand, it connotes either a social environment wherein the individual can experience the safety of

⁷⁴⁷⁷⁴⁷ PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier, «Mélancolie, nostalgie et solitude chez Emil Cioran», in: DEMARS, Aurélien – STĂNIȘOR, Mihaela-Gețiana, *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*. Tome IV, Classiques Garnier, Paris 2019, p. 227-235.

⁷⁴⁸ CIORAN, Emil, *Le Mauvais Demiurge*, in: *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 2011, p. 621-631.

⁷⁴⁹ LĂZĂRESCU, Mircea, «La solitude cosmique de Cioran», in: DEAMRS – STĂNIȘOR, op.cit., p. 123-134.

⁷⁵⁰ CIORAN, Emil, *Fall into Time*, transl. by Richard Howard, Quadrangle Books, Chicago 1970, p. 41.

⁷⁵¹ CIORAN, Emil, *A Short History of Decay*, transl. by Richard Howard, Arcade Publishing, New York 2012, p. 74.

⁷⁵² Ivi, p.75.

a second childhood or an «idyllic world» where the psychological desire of identity is satisfied by the harmonization of space, community, and tradition⁷⁵³. On the other hand, it evokes the loss of this natal place and the desire of recovering it. Therefore, *Heimat* involves the idea of an endless search aimed at the conquest of a place which does exist only in our regrets, that is, in our imagination.

Cioran affirms that this unsolvable situation defines the essence of *Sehnsucht*, a fundamental concept of German Romanticism expressing the consuming tension between «the longing to be plunged into the undifferentiation of heart and hearth» and the desire

[...] to keep absorbing space in an unslaked desire. And since extent offers no limits, and since with it grows the penchant for new wanderings, the goal retreats according to the progress made. There is no solution to the tension between *Heimat* and Infinity: for it is to be rooted and uprooted at one and the same time, and to have been unable to find a compromise between the fireside and the far-off.⁷⁵⁴

According to Cioran, *Sehnsucht* connotes a nostalgia without limits implying a ravaging desire of the absolute, i.e., of a «lost paradise» which is both the object of our regrets and a regret impossible to define. In this sense, Cioran states that the French have never experienced the feeling of *Sehnsucht* since their Enlightened tradition has always refused «to cultivate the imperfection of the indefinite», to the extent that «their language itself eliminates any complicity» with the Possible⁷⁵⁵. Having burdened nostalgia «with too much clarity», the French do not know the «disease of the distant» which is the essence of the nostalgic desire. Instead, they know the disease of the immanence called *ennui*, described by Cioran as a spiritual boredom lacking the sense of infinity. In a previous text called *De la France* (1940), he defines *ennui* as «the boredom of clarity. It is the fatigue of things being understood»⁷⁵⁶.

In other words, the *ennui* represents a suffering of reason very different from the metaphysical agony symbolized by *Sehnsucht*. The difference is that only *Sehnsucht* involves the idea that human history is not but a «failure in the eternal»⁷⁵⁷. Such a definition is a cornerstone of Cioran's thought and is interrelated with the notion of history as a «fall into time»⁷⁵⁸. Indeed, Cioran

⁷⁵³ See GREVERUS, Ina-Maria, *Auf der Suche nach Heimat*, Beck, München 1979.

⁷⁵⁴ CIORAN, *A Short History of Decay*, cit., p. 77-78.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 75-76.

⁷⁵⁶ CIORAN, Emil, *De la France*, L'Herne, Paris 2009, p. 14-15: «Mais leur ennui [des français] est dépourvu d'infini. C'est l'ennui de la clarté. C'est la fatigue des choses comprises».

⁷⁵⁷ CIORAN, *A Short History of Decay*, cit., p. 74.

⁷⁵⁸ CARLONI, Massimo, «Cioran e la poesia del fallimento», *Antarès*, 7 (2014), pp. 15-19.

compares the dimension of history to a degradation of the dimension of eternity; consequently, he defines nostalgia as the desire to recover the condition before such a degradation.

This last point explains how Cioran has always been interested with those cultural traditions permeated by the sentiment of nostalgia – as the Portuguese and the Romanian ones. In an interview with Sylvie Jaudeau, Cioran observes that the Portuguese concept of *saudade* and the Romanian concept of *dor* are the only nouns capable of evoking those indefinable tearing of time depicted by the notion of *Sehnsucht*⁷⁵⁹. But what is the philosophical meaning of this linguistic coincidence? Do these three words (*saudade*, *dor*, *Sehnsucht*) conceal the same content or do they reveal different shades of nostalgia?

To answer these questions, we now refer to an article entitled «Le “dor” ou la nostalgie», published by Cioran in 1943 in the French journal *Comœdia*, and then republished as a chapter of *Exercices négatifs*⁷⁶⁰.

The article is one of the first French writings signed by Cioran and represents a first version of «Apotheosis of the vague». Both versions scrutinize the metaphysical meaning of nostalgia and the difficulty to express it. However, there is an important difference. In the second text, the paradigm of nostalgia is the German concept of *Sehnsucht*; in the first text, it is the Romanian concept of *dor*. But if we carefully read the texts, we realize that the definition of nostalgia-*Sehnsucht* given in «Apotheosis of the vague» is almost the same definition of *dor* given in the previous article of *Comœdia*⁷⁶¹. Cioran substitutes the first definition for the second one since he judges *dor* and *Sehnsucht* as “almost” synonyms. Indeed, there is a decisive distinction between these two kinds of nostalgias underlined by Cioran: the condition of ontological uprooting evoked by *dor* is an effect of a history of defeats suffered by a minor country, while the ontological uprooting evoked by *Sehnsucht* is an effect of a history of imperialism typical of a great nation⁷⁶².

⁷⁵⁹ CIORAN, Emil, *Entretiens*, Gallimard, Paris 1995, p. 230.

⁷⁶⁰ CIORAN, Emil, *Exercices négatifs. En marge du Précis de décomposition*, Gallimard, Paris 2005, p. 177-185. This chapter has been recently republished as a part of the «Appendices», in: CIORAN, *Œuvres*, Pléiade, cit., p. 1259-1263 (I will quote from this edition).

⁷⁶¹ «Le *dor*, c’est justement se sentir éternellement loin de chez soi. Non pas la postulation contradictoire de l’Infini et de la *Heimat*, mais le retour vers le fini, vers l’immédiat, vers la conquête de ce qu’on avait avant d’être seul, l’appel terrestre et maternel, la désertion du lointain» («Le “dor” ou la nostalgie», cit., p. 1262); «La nostalgie, c’est justement se sentir éternellement loin de chez soi; et, en dehors des proportions lumineuses de l’Ennui, et de la postulation contradictoire de l’Infini et de la *Heimat*, elle prend la forme du retour vers le fini, vers l’immédiat, vers un appel terrestre et maternel» («Apothéose du vague», in: *Œuvres*, Pléiade, cit., p. 32).

⁷⁶² In «Le “dor” ou la nostalgie», Cioran specifies that the word *dor* means nostalgia even though no translation can return its original meaning: «Car il faut penser à son histoire de détresse, à l’amoncellement de malchances, d’échecs et de malheurs pour comprendre la note plaintive que dégage la sonorité condensée et volatile du *dor*. Toute la poésie

In «Apotheosis of the vague», Cioran conceives as *Sehnsucht* an impossible «compromise between the fireside and the far-off» («un compromise entre le foyer et le lointain»). This sentence does not occur in «Le “dor” ou la nostalgie» where, nonetheless, the idea of a compromise allows to distinguish *dor* from *Sehnsucht*. Cioran writes that *Sehnsucht* is an aspiration towards the far-off while *dor* is a surpassing within the far-off («Tandis que la *Sehnsucht* était plutôt une aspiration vers le lointain, le *dor* est le dépassement dans le lointain»).

In this case, Cioran stresses that *Sehnsucht* is a nostalgia which urges to act while *dor* is a nostalgia which prompts to surrender. He explicitly says that the concept of *dor* enshrines «a possibility of failure» («a virtualité of échec») explaining the tragical history of Romania. In the chapter of *A Short History of Decay*, the Romanian question disappears in favor of a general examination of nostalgia based on the comparison between the French and the German culture. Nonetheless, both texts emphasize that being nostalgic means being uprooted from the world, given that nostalgia «keeps us from resting in existence or in the absolute; it forces us to drift in the indistinct, to lose our foundations, to live *uncovered* in time»⁷⁶³.

In *The Temptation to Exist* (1956), this condition of ontological uprooting is connected with the issue of skepticism. In the sixth chapter of the book («Some Blind Alleys: A Letter»), Cioran asserts the necessity to fight against the «seriousness» of a dogmatic thought by educating ourselves to «the ideal of futility»⁷⁶⁴. Then, he specifies that being futile does not imply a simplification of thought but a radicalization of it recalling both Max Stirner’s «radical thought» and Lev Shestov’s philosophy of «groundlessness»⁷⁶⁵. It is precisely in this context that the concept of uprooting emerges once again:

Each time I catch myself assigning some importance to things, I incriminate my mind, I challenge it and suspect it of some weakness, of some depravity. I try to wrest myself from everything, to raise myself by uprooting myself; in order to become futile, we must sever our roots, must become metaphysically *alien*.⁷⁶⁶

populaire en est imbue. Ce n’est pas une fleur raffinée, ni un prétexte pour des sensibilités désabusées, c’est l’aveu poétique de l’âme à la recherche d’elle-même. Infiniment plus répandu chez les paysans que chez les intellectuels, il surgit de l’obscurité du sang, comme une sorte de tristesse de la terre» (cit., p. 1261-1262).

⁷⁶³ CIORAN, *A Short History of Decay*, cit., p. 78.

⁷⁶⁴ CIORAN, Emil, *The Temptation to Exist*, cit., p. 211.

⁷⁶⁵ POZZI, Mattia Luigi, «Un giro di valzer tra le belve. Storia e rivolta in Stirner e Cioran», in: POZZI, Mattia Luigi – MEROI, Fabrizio – VANINI, Paolo (a cura di), *Cioran e l’Occidente. Utopia, esilio, caduta*, Mimesis, Milano 2016, pp. 109-126; VANINI, Paolo, *Cioran e l’utopia. Prospettive del grottesco*, Mimesis, Milano 2018, pp. 165-167.

⁷⁶⁶ CIORAN, *The Temptation to Exist*, cit., p. 211.

A few pages later, Cioran clarifies that this attempt to sever our existential roots epitomizes the difficulties of a skeptical existence since skepticism can be compared to a nostalgic exile from the homeland of certainties. It is not by chance that he confesses «the advantage of belonging to a minor country» (as Romania) because in such a country «nothing *weighed* upon me»⁷⁶⁷. To the extent that he also claims: «Without any tradition to encumber me, I cultivate a curiosity about that displacement which will soon be the universal fate»⁷⁶⁸.

Such a «displacement» provokes a destabilization of subjectivity which forces the subject himself to face the metaphysical void of existence. It is the same void previously faced by the nostalgic subject and the solitary one, but now the point is that nobody can establish roots in such a void. Thus, the regret of the Absolute fueled by nostalgia is linked to the skeptical awareness that the Absolute is not the place of *radical truths*: it is the place of their *nostalgic suspension*. Then, the Absolute is the place of an ideal futility.

It is worth noting that if nostalgia involves «the possibility of failure», skepticism involves the apology of this possibility. On this point, Cioran has always been clear: truth is not the epilogue of a syllogism or of a systematic demonstration. It is the revelation of the cosmological futility caused by an existential failure. According to this revelation, humankind is as futile as the universe and should learn to accept its real dimension. Indeed, in another passage of *A Short History of Decay*, Cioran states that if «we had the right sense of our position in the world, if *to compare* were inseparable from *to live*, the revelation of our infinitesimal presence would crush us. But to live is to blind ourselves to our own dimensions...»⁷⁶⁹.

From this point of view, skepticism is a lesson of ontological diminution of the subject: a humoristic exercise of the intelligence through which the subject learns not to falsify her real dimensions⁷⁷⁰. (Incidentally, we must underline that this is the difference between nihilism and skepticism: the first one dogmatically denies the existence of truth; the second one ironically confesses that truth does not mean a victory of subject's reason)⁷⁷¹.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 212.

⁷⁶⁸ Ibid.

⁷⁶⁹ CIORAN, «The Anti-Prophet», in: *A Short History of Decay*, cit., p. 23.

⁷⁷⁰ In his *Cahiers. 1957-1972* (Gallimard, Paris 1997, p. 738), Cioran writes: «C'est en me dévorant que j'ai trouvé tout ce que j'ai trouvé. Je me suis *diminué* pour pouvoir entrer dans certaines vérités». For the humourism in Cioran, see also: VANINI, *Cioran e l'utopia*, op. cit., pp. 155-157.

⁷⁷¹ See the interview with Léo Gillet, in: CIORAN, *Entretiens*, op. cit., p. 79.

Being not a nihilist, Cioran philosophically plays with humourism to show the tragic essence of life⁷⁷². His apology of failure must be interpreted as a conceptual core of his own skepticism. In «Some Blind Alleys», Cioran admits that those people commonly called *failures* were the responsible for his education. From them he learned the lesson of futility which he is trying to impart through his pseudo-letter. However, what I want to underscore is that Cioran portrays the *failures* as subjects which are both skeptical and nostalgic. In a central paragraph of the text, he writes that those defeated people taught him the importance of being solitary, futile, and sterile; and he further says:

Among others, they revealed to me the stupidities inherent in the cult of Truth... I shall never forget my comfort when it ceased to be my business. [...] *Nothing more to pursue, except the pursuit of nothing*. The Truth? An adolescent fad or a symptom of senility. *Yet out of some trace of nostalgia* or some craving for slavery, I still seek it, unconsciously, stupidly. A second's inattention is enough for me to relapse into the oldest, the most absurd of prejudices.⁷⁷³

My hypothesis is that Cioran interprets skepticism as the nostalgia of truth, i.e., as the desire to recover a truth we have tragically lost. Failure is the experience of this loss; skepticism is the possibility of facing this experience with humor in order to keep searching for truth though it represents «the most absurd of prejudices».

The trouble with being nostalgic

Heretofore, we have examined how Cioran relates the loneliness suffered by the nostalgic subject to the humoristic revelations of skepticism. Besides, we have seen that the skeptical disclosure of the universal futility would have not been possible without the experience of a radical failure. From this point of view, nostalgia represents both the confession of an existential failure and the desire for an uncorrupted existence.

Now, Cioran believes that such a desire has something to do with the existential experience of exile⁷⁷⁴. The condition of exile exemplifies the nostalgic feeling of having been separated from our homeland. This is the reason why he is interested in the history of the exiled peoples (as the Jews) who lost their homeland and who faced the condition of an existential uprooting. In a letter to his Brazilian-Portuguese translator José Thomaz Brum, Cioran writes that the ideas of nostalgia

⁷⁷² POZZI, Mattia Luigi, «L'Apocalisse esige umorismo: le categorie del religioso in Emil Cioran», in: DI GENNARO– GIUSTINIANI, *Dio e il nulla*, cit., pp. 117-143.

⁷⁷³ CIORAN, *The Temptation to Exist*, op. cit., p. 209. (The italics are mine).

⁷⁷⁴ See the fourth chapter of *The Temptation to Exist*, called «The Advantages of Exile» (ivi, pp. 126-133).

and melancholia mark the tradition of these peoples; and he mentions the history, the music, and the idioms of Russia, Hungary, and Portugal as a proof of his hypothesis. Especially, he focuses his attention to the similarities between the Portuguese and the Romanian idioms as they are «particularly apt to translate all that yields to melancholy and failure» («spécialement aptes à traduire tout ce qui relève de la mélancolie et de l'échec»⁷⁷⁵).

The Portuguese concept of *saudade* and the Romanian concept of *dor* are linguistic examples of this metaphysical similarity since both these words manifest the experience of failure and pain provoked by the violence of compulsory isolation⁷⁷⁶. These concepts are close to the meaning of *Sehnsucht*; however, Cioran observes that *dor* and *saudade* are marked by a poetical vehemence absent from the German feeling of nostalgia⁷⁷⁷. If *Sehnsucht* symbolizes an aspiration towards the Absolute, *dor* and *saudade* depict the failure of this aspiration: “a fall into the Absolute”, if we want to propose an oxymoron.

From this point of view, *saudade* and *dor* do not simply imply the regret of a «natal universe» which we lost or of an «idyllic childhood» which we ruined. More drastically, they involve the desire of an existence which is radically anterior to the existence itself since the very moment of birth is the origin of all our diseases. This desire of coming before the existence can be translated as a desire of having never been born. Indeed, this idea is the core of *The Trouble with Being Born*, an aphoristic book written by Cioran in 1973.

The central theme of this fundamental book is «the scandal of birth»⁷⁷⁸. Cioran reacts to this scandal by imagining «a time when time did not yet exist», that is, a hypothetical condition of pre-temporality represented by the notion of the «non-born»⁷⁷⁹. If birth is the original sin, then the negation of birth will be the recovery of a new paradise. The humoristic accent of the argumentation is undeniable since it exemplifies a comic desacralization of the idea of Creation itself (given that God's Creation can be labelled as the “birth” of the world)⁷⁸⁰. However, it is important to underline that Cioran converts the pessimistic regret of being born into the humoristic

⁷⁷⁵ Letters to José Thomaz Brum, in: VAN ITTERBEEK, Eugène, *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*, vol. IX, Editura Universității Lucian Blaga/Les Sept Dormants, Sibiu/Leuven 2008, p. 250-260.

⁷⁷⁶ PÉREZ LÓPEZ, op. cit., p. 234.

⁷⁷⁷ BORGES, Paulo, «Saudade et nostalgie de l'absolu chez Fernando Pessoa and Emil Cioran», *Anale Seria Drept*, XXVI (2017), pp. 41-58.

⁷⁷⁸ CIORAN, Emil, *The Trouble with Being Born*, transl. by Richard Howard, Seaver Books, New York 2011, p. 21.

⁷⁷⁹ Ivi, p. 17.

⁷⁸⁰ See the interview with Ricardo Gil Soeiro, «Escritas do desastre e outras volúpias: entrevista com Ricardo Gil Soeiro, autor de *Notas Soltas para Cioran* (Labirinto, Lisboa 2019)»: <https://emcioranbr.org/2018/12/27/entrevista-volupia-desastre-rgs/> (view on April 1st 2019).

desire of a paradise of the never-born. He writes that the «rejection of birth is nothing but the nostalgia for this time before time», thus exposing the assonance between his humoristic tone and his nostalgic feelings⁷⁸¹.

Indeed, such an anti-theological desacralization of birth allows Cioran to philosophically refute the necessity of existence. This refusal is a cornerstone of his skepticism and proves once again how skepticism and nostalgia are two issues strictly interconnected in Cioran's thought. The nostalgic regret of «this time before time» is thus the premise of the skeptical confutation of that «fall into time» symbolized by human history.

As Dagmara Kraus points out, Cioran's refusal of birth is linked to his discovery of Pessoa's poetical works⁷⁸². In a passage of the *Cahiers*, Cioran quotes a sentence from Pessoa-Álvaro de Campos' poem «A Passagem das Horas», by remarking what follows: «J'ouvre les *Poésies* d'Alvaro de Campos (Pessoa), et je tombe sur “Seja o que fôr, era melhor não ter nascido”. Quoi qu'il en soit, mieux valait n'être pas né»⁷⁸³.

According to Alvaro Campos, one of Pessoa's heteronyms, it was better not to be born. This conclusion is not a statement of death. It is the confession of a nostalgic poet regretting his birth to the extent that he would have preferred to be someone else. Indeed, Pessoa does not sign this poem with his own name but with a stranger's name. Such a name represents the desire of another existence whose possibility is guaranteed by that «time before time» of imagination. In the dimension of that pre-temporality, the poet can imagine having lived another life and having known other lands. In the English poem called «The Foreself», Pessoa writes:

I had a self and life
Before this life and self.
When the moon makes woods rife
With possible fay or elf,
There comes in me a dreaming
That is like a light gleaming
Somewhere in me away,
On seas that I have known
And placeless lands that own
Another kind of day⁷⁸⁴

⁷⁸¹ CIORAN, *Trouble with being born*, op. cit., p. 17.

⁷⁸² KRAUS, Dagmara, «On Pessoa's involvement with the Birth Theme in Cioran's *De l'inconvénient d'être né*», *Pessoa Plural*, 7 (2015), pp. 23-43.

⁷⁸³ CIORAN, *Cahiers*, op. cit., p. 787.

⁷⁸⁴ PESSOA, Fernando, *Poesia Inglesa*, I, ed. and transl. by Luísa Freire, Assirio & Alvim, Lisboa, 2000, pp. 274-276.

As Paulo Borges observes, in these verses the poet is experiencing the *saudade* of a non-identity which reveals the metaphysical void of the Self⁷⁸⁵. Pessoa claims that the Self is nothing, and that this nothingness is the only possibility to avoid the slavery of a well-defined subjectivity.

Cioran supports this claim when he accuses the Western philosophy of having ignored that the real problems begin «after the last chapter of a huge tome which prints the final period as an abdication before the Unknown»⁷⁸⁶. Indeed, Pessoa's desire of experiencing an existence prior to his own birth represents precisely the will of not abdicating «before the Unknown» defended by Cioran. If we do not abdicate, we will probably be able to keep the «pursuit of nothing» that Cioran regards as the essence of skepticism itself.

Actually, skepticism requires the courage «to sever our roots» and to «become metaphysically *alien*» even though such an act of uprooting implies the possibility of a radical failure. Both Cioran and Pessoa assume this risk since they have previously assumed the risk of losing their own identity.

In a paragraph of *Le crepuscule of pensée*, Cioran summarizes the relationship between identity, nostalgia, and skepticism by stating that «the nostalgia of *something else* [...] is nothing but the desire of *another Self*» («la nostalgie d'*autre chose* [...] n'est que le désir d'un *autre moi*»⁷⁸⁷).

In conclusion, we could say that the desire of another Self, the longing to recover our lost *Heimat*, and the skeptical pursuit of nothing define the conceptual constellation of Cioran's nostalgia. We have seen that such a nostalgia does not imply a nihilist vision of the world, but rather a humoristic interpretation of it. If the whole universe is futile, we should learn to accept the futility as the essence of our existence. Once accepted, we will be able to free ourselves from the dogmas of identity. Of course, without the support of such an identity we risk to fall into nothingness and to become “failures”. However, this is exactly the challenge that Cioran is offering us, given that failure and truth are two sides of the same coin.

«One always perishes by the self one assumes: to bear a name is to claim an exact mode of collapse», claims Cioran in the first chapter of *The Temptation to Exist*. Nostalgia is the refusal of

⁷⁸⁵ BORGES, Paulo, «Saudade et nostalgie de l'absolu chez Fernando Pessoa and Emil Cioran», op. cit. p. 44. See also: BORGES, Paulo, «La saudade de ce qu'il n'y eut jamais», in: *Do Vazio ao Cais Absoluto. Fernando Pessoa entre Oriente e Ocidente*, Âncora Editora, Lisboa 2017, pp. 117-131.

⁷⁸⁶ CIORAN, *A Short History of Decay*, cit., p. 110.

⁷⁸⁷ CIORAN, *Œuvres*, Quarto, p. 363.

the precision of such a collapse. It is the desire to fail somewhere else, with someone else. Because, in the land of the Unknown, loneliness is not the only possibility of existence.

Bibliography references

- BORGES, Paulo (2017), «La saudade de ce qu'il n'y eut jamais», in: BORGES, Paulo, *Do Vazio ao Cais Absoluto. Fernando Pessoa entre Oriente e Ocidente*. Lisboa: Âncora Editora, pp. 117-131.
- BORGES, Paulo (2017), «Saudade et nostalgie de l'absolu chez Fernando Pessoa and Emil Cioran», *Anale Seria Drept*, XXVI, Timișoara: Universitatea Tibiscus din Timișoara, pp. 41-58.
- CARLONI, Massimo (2014), «Cioran e la poesia del fallimento», *Antarès*, 7, Milano: Bietti, pp. 15-19.
- CIORAN, Emil (2012), *A Short History of Decay*. New York: Arcade Publishing.
- CIORAN, Emil (2011), *Œuvres*. Paris: Gallimard Pléiade.
- CIORAN, Emil (2011), *The Temptation to Exist*. New York: Arcade Publishing.
- CIORAN, Emil (2011), *The Trouble with Being Born*. New York: Seaver Books.
- CIORAN, Emil (2009), *De la France*. Paris: L'Herne.
- CIORAN, Emil (2005), *Exercices négatifs. En marge du Précis de décomposition*. Paris: Gallimard.
- CIORAN, Emil (1997), *Cahiers. 1957-1972*, Paris: Gallimard.
- CIORAN, Emil (1995), *Entretiens*, Paris: Gallimard.
- CIORAN, Emil (1995), *Œuvres*, Paris: Gallimard Quarto.
- CIORAN, Emil (1992), *On the Heights of Despair*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- CIORAN, Emil (1970), *Fall into Time*. Chicago: Quadrangle Books.
- DEMARS, Aurélien (2012), «L'être et le néant de la solitude selon Cioran», in: DI GENNARO, Antonio – MOLCSAN, Gabriella (a cura di), *Cioran in Italia*. Roma: Aracne, pp. 136-141.
- ITTERBEEK, Eugène Van (2008), *Cahiers Emil Cioran. Approches critiques*. Vol. IX. Sibiu/Leuven: Editura Universității Lucian Blaga/Les Sept Dormants.
- KRAUS, Dagmara (2015), «On Pessoa's involvement with the Birth Theme in Cioran's *De l'inconvénient d'être né*», *Pessoa Plural*, 7, Lisboa : Portuguese Studies, pp. 23-43.
- MASULLO, Aldo, «Cioran: l'ultima solitudine» (2019), in: DI GENNARO, Antonio – GIUSTINIANI, Pasquale (a cura di), *Dio e il Nulla. La religiosità atea di Emil Cioran*. Milano: Mimesis, pp. 107-116.
- LĂZĂRESCU, Mircea (2019), «La solitude cosmique de Cioran», in: DEMARS, Aurélien – STĂNIȘOR, Mihaela-Gețiana (éd.), *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*. Tome IV. Paris: Classiques Garnier, pp. 123-134.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2019), «Mélancolie, nostalgie et solitude chez Emil Cioran», in: DEMARS, Aurélien – STĂNIȘOR, Mihaela-Gețiana (éd.), *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*. Tome IV. Paris: Classiques Garnier, pp. 227-235.
- POZZI, Mattia Luigi (2019), «L'Apocalisse esige umorismo: le categorie del religioso in Emil Cioran», in: DI GENNARO, Antonio – GIUSTINIANI, Pasquale (a cura di), *Dio e il Nulla. La religiosità atea di Emil Cioran*. Milano: Mimesis, pp. 117-143.

POZZI, Mattia Luigi (2016), «Un giro di valzer tra le belve. Storia e rivolta in Stirner e Cioran», in: POZZI, Mattia Luigi – MEROI, Fabrizio – VANINI, Paolo (a cura di), *Cioran e l'Occidente. Utopia, esilio, caduta*. Milano: Mimesis, pp. 109-126.

VANINI, Paolo (2018), *Cioran e l'utopia. Prospettive del grottesco*. Milano: Mimesis.

Paulo Borges*

“Ai eu, coitada! – como vivo/ en gran cuidado – por meu amigo/ que ei alongado!”. Coita amorosa, descentramento e saudade nos cancioneiros

Resumo: A análise das relações íntimas entre amor e saudade nos Cancioneiros medievais galaico-portugueses indica que ambos conspiram numa fenomenologia do descentramento erótico do sujeito, por vezes associada à experiência da comunhão numa totalidade cósmico-divina ou à aspiração a ela.

Palavras-chave: amor, saudade, Cancioneiros, divindade, cosmos.

“Ai eu, coitada! – como vivo / en gran cuidado – por meu amigo / que ei alongado!”.

Passionate suffering, self-decentering and saudade in medieval Galician-Portuguese Songbooks

Abstract: The analysis of the intimate relations between love and *saudade* in Galician-Portuguese mediaeval Songbooks shows that they conspire in a phenomenology of the erotic decentering of the subject, sometimes associated with the experience of a communion in a cosmic-divine totality or the longing for it.

Keywords: love, longing, Songbooks, divinity, cosmos.

* Departamento de Filosofia da Universidade de Lisboa; Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. E-mail: pauloaborges@gmail.com

A análise das relações íntimas entre amor e saudade nos Cancioneiros medievais galaico-portugueses indica que ambos conspiram numa fenomenologia do descentramento erótico do sujeito. Antes de o mostrar na leitura e diálogo hermenêuticos com os textos, cabe todavia destacar que é isso mesmo que parece inscrever-se já na originalidade formal das cantigas de amigo, em que os trovadores masculinos se empenham em colocar-se no lugar das mulheres e expressar verbalmente os seus sentimentos amorosos, como se fossem efectivamente elas a fazê-lo. Como nota Stephen Reckert, “é notável no cancionero de amigo [...] o empenho concertado de uns cem poetas, ao longo de quase cento e cinquenta anos, na empresa comum de imaginarem as palavras que a *donna* diria se fosse ela a fazer os versos” e assim “assumirem uma *persona* e uma voz femininas”. Notando ser o primeiro exemplo de tal na literatura ocidental (pois na China composições semelhantes remontam já ao século IV), interpreta-o como “um esforço colectivo e aturado para escapar ao cárcere sufocante do eu, sentido como identidade sexualmente definida”⁷⁸⁸. Sublinhamos esta aspiração de se emancipar da determinação psicobiológica do “eu”, que recorda os versos pessoanos: “Sou um evadido. / Logo que nasci / Fecharam-me em mim, / Ah, mas eu fugi”⁷⁸⁹. Eduardo Lourenço também nota esta “originalidade”, a par de outra, adiante destacada, e que nos parece afim, a do surgimento do lirismo amoroso na “intimidade” com a “Natureza”, como características que mostram a procedência das cantigas de amigo de uma “fonte mais arcaica” que as “canções de amor, de origem borgonhesa ou provençal”, “e sem exemplo noutras culturas neolatinas”⁷⁹⁰. O travestimento ou mudança de *persona* sexual, com o que implica de imaginar-se outro, numa antecipação do *outrar-se* e da heteronímia pessoanos, é afim ao descentramento erótico do sujeito de si mesmo para o outro, humano e não-humano, por via da coita amorosa e saudosa, contrastando com o ensimesmamento narcísico e a erosão do outro que, com a inerente depressão e agonia de Eros, marcam a situação contemporânea⁷⁹¹.

Carolina Michäelis de Vasconcelos, que relaciona a saudade com o sentimento do amor ferido pela ausência, encontra o sentimento saudoso pré-tematicamente presente na composição do rei D.

⁷⁸⁸ Cf. Stephen RECKERT in Stephen RECKERT e Hélder MACEDO, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, 3ª edição, corrigida e aumentada, pp. 28-29.

⁷⁸⁹ Cf. Fernando PESSOA, *Obras*, I, introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1986, p. 316.

⁷⁹⁰ Cf. Eduardo LOURENÇO, “De la Poésie Portugaise”, in *Obras Completas. III – Tempo e Poesia*, coordenação e introdução de Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2016, p. 677.

⁷⁹¹ Cf. Byung-Chul HAN, *A Agonia de Eros*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 2014, pp. 9-11; *Id.*, *La Expulsión de lo Distinto*, tradução de Alberto Ciria, Barcelona, Herder, 2017.

Sancho, o Velho⁷⁹², em que a amiga associa o viver “en gran cuidado” ao “desejo” por seu amigo “alongado” (distante) da sua vista na Guarda:

Ai eu, coitada! – como vivo
en gran cuidado – por meu amigo
que ei alongado! – muito me tarda
o meu amigo – na Guarda!

Ai eu, coitada! – como vivo
en gran desejo – por meu amigo
que tarda, e non vejo! – muito me tarda
o meu amigo – na Guarda!⁷⁹³

A experiência implícita e pré-temática da saudade – Eduardo Lourenço nota bem que “antes de ser pensada, a saudade foi cantada”⁷⁹⁴ - surge assim associada à coita e ao cuidar amorosos, vividos como doloroso deslocamento e exacerbação da memória e atenção vitais para um ser amado ausente e distante, que polariza e agudiza o pensamento e o desejo em direcção a alguém que se não vê e cujo regresso se anseia e espera, o que converte a passagem do tempo em factor de crescente insatisfação. A coita, do verbo latino *cogere*, com os sentidos de reunir e congregar e de obrigar e constranger, faz-se sentir como movimento que busca o encontro ou reunião com quem se ama e que se padece na medida em que ainda o não consegue, sem disso desistir. A coita, que também assume o sentido de um “motivo” ou “diligência que causa angústia”, como numa cantiga de Dom Dinis⁷⁹⁵, é aqui sobretudo a coita da paixão amorosa, que torna *coitado* ou *coitada* os seus sujeitos, que deste modo são verdadeiramente *sujeitos*, enquanto submissos a um movimento que os domina, conduzindo-os ou mesmo arrebatando-os para algo que os transcende e se lhes escapa. Na coita amorosa e erótica, cuja abissal fenomenologia psicológica é argutamente poetizada pelo Rei-Trovador – e que convém aprofundar para conhecer o original contexto experiencial onde surge a saudade –, o bem, o sentido da vida, o prazer de viver, ou o folgar, bem como o próprio domínio do juízo e do pensar (o “sen”), dependem de se ver o amigo ou amiga, cujo valor se

⁷⁹² Cf. Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade Portuguesa*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1990, p. 54.

⁷⁹³ D. SANCHO, O VELHO, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, nº 456, citado in *Ibid.*, p. 54. Cf. também *Cancioneiro da Ajuda*, edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, II, reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, pp. 593-594.

⁷⁹⁴ “Avant d’être pensée, la *saudade* a été chantée” - Eduardo LOURENÇO, *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, tradução de Annie de Faria, Paris, Éditions Chandeigne, 2017, p. 16.

⁷⁹⁵ Cf. Dom DINIS, citado in Celso CUNHA, *Cancioneiro dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 264.

absolutiza ao ponto de surgir como todo o “bem” e de, na sua ausência, nada ser satisfatório ou gratificante:

Des que vos non vi, de ren
non vi prazer e o sen
perdi, mais, pois que mi aven
que vos vejo, folgarei
e veerei todo meu ben,
pois vejo quanto ben ei.⁷⁹⁶

O dia em que a coita amorosa desponta, por via do ouvir falar e ver a amada, é assim um “grave dia”⁷⁹⁷, que coloca o viver e o morrer na dependência da presença ou ausência de quem se ama⁷⁹⁸ e pode dar então lugar a uma “coita mortal”⁷⁹⁹, na qual se “viv’ em coita, coitado por morrer”⁸⁰⁰, num desejo em vida de morte que se sente como o “maior mal”⁸⁰¹. Ainda no dizer de Dom Dinis, a “coita tan forte” em que vivem o amigo e a amiga no “gram desejo” (note-se a mesma expressão do rei D. Sancho) de se verem não lhes é “se non morte”, reduzindo-se a tal uma vida que, pela trágica separação dos amantes, se sente que mais valeria não existir (“non seer nada”) e conduz a sentir inveja dos que já morreram⁸⁰².

Na verdade, a “fremosura” da amiga é algo que o amigo sente que lhe “faz gran mal sem mesura”⁸⁰³, no contexto de um rito erótico do olhar em que o homem, ao colocar “tan de coração” e “tan bem” os “seus olhos” na amiga, não pode mais ter prazer em coisa alguma senão em vê-la⁸⁰⁴. O serviço amoroso, esperado pela amiga, cumpre-se no “catar”, ou seja, procurar com os olhos os olhos da amada e também o seu “parecer”, o que significa o seu rosto, o seu aspecto ou

⁷⁹⁶ Cf. Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 202, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 599, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, L, p. 50.

⁷⁹⁷ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 176, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 572, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXIV, p. 25.

⁷⁹⁸ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 166, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 563, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XIV, p. 14.

⁷⁹⁹ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 178, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 574, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXVI, p. 27.

⁸⁰⁰ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 183, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 580, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXXI, p. 32.

⁸⁰¹ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 184, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 581, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXXII, p. 33.

⁸⁰² Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 196, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 593, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XLIV, pp. 44-45.

⁸⁰³ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 205, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 602, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, LIII, p. 53.

⁸⁰⁴ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 174, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 570, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXII, p. 23.

aparência exterior e a sua formosura, embora essa aproximação seja feita a partir do interior do amigo, do “coração”⁸⁰⁵. Se o amigo não cumprir esses preceitos, a amiga considera que ele perderá a razão e o poder de a “chamar senhor”⁸⁰⁶, palavra que significativamente no masculino se aplica a Deus e a Jesus Cristo e no feminino à amada do trovador, que no rito do amor cortês se assume como a sua soberana, sendo ele o seu vassalo, a exemplo das relações feudais⁸⁰⁷. Note-se aliás haver cantigas onde surgem expressões ambíguas, como “Por Deus Senhor”, num contexto que tanto se pode aplicar a Deus como à amiga⁸⁰⁸ e no qual o trovador se queixa de, se a amiga o impedir de a ver, ele morrerá perdendo por ela quanto bem Deus do mundo lhe quisera dar⁸⁰⁹. Isto parece confirmar a tendência à heterodoxa divinização da mulher amada, que sabemos ter sido uma das orientações do erotismo trovadoresco e cortês⁸¹⁰, onde por exemplo uma canção de Ponz de Chapeuil afirma que o fino amor da amada faz esquecer tudo, incluindo o próprio Deus, o que Rodrigues Lapa entende como uma experiência de “êxtase”, deslocado do contexto cristão para a absorção erótica na dama⁸¹¹. Na lírica galaico-portuguesa, que se destaca pela importância nela assumida pela mulher⁸¹², mais abundam ainda, segundo o mesmo autor, expressões heterodoxas, derivadas de uma concepção da “origem divina do amor”, sendo a beleza da amiga uma divina epifania, o que leva alguns trovadores a condenar a tomada de votos monásticos por parte das mulheres e a viver a coita amorosa como uma penitência enviada por Deus contra a qual e o qual, todavia, por vezes violentamente se revoltam em termos fortemente sacrílegos⁸¹³. Noutra vertente,

⁸⁰⁵ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 175, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 571, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXIII, p. 24.

⁸⁰⁶ Cf. *Ibid.*

⁸⁰⁷ Cf. Celso CUNHA, *Cancioneiro dos Trovadores do Mar*, p. 284.

⁸⁰⁸ Cf. Vasco PRAGA DE SANDIN e Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda*, I, edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, 365, p. 717 e “Glossário do Cancioneiro da Ajuda”, p. 85.

⁸⁰⁹ Cf. Vasco PRAGA DE SANDIN, in Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Ibid.*, 365, p. 717.

⁸¹⁰ Sobre o amor cortês, cf., entre muitas outras obras: Denis de ROUGEMONT, *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Moraes Editores, 1968; ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de L’Amour Courtois*, introdução, tradução e notas de Claude Buridant, Paris, Éditions Klincksieck, 1974; Jacques ROUBAUD, *La Fleur Inverse. Essai sur l’art formel des troubadours*, Paris, Éditions Ramsay, 1986; Jean MARKALE, *L’Amour Courtois ou le Couple Infernal*, Paris, Éditions Imago, 1987; Octavio PAZ, *A Chama Dupla. Amor e Erotismo*, tradução de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, pp. 57-74; René NELLI, *L’Érotique des Troubadours*, Toulouse, Éditions Privat, 1997.

⁸¹¹ Cf. Rodrigues LAPA, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1977, 9ª edição, revista e acrescentada, pp. 17-18.

⁸¹² Cf. *Ibid.*, pp. 112-113.

⁸¹³ Cf. *Id.*, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, Edição do Autor, 1929, pp.96-105.

há uma clara relação entre a alegria no amor, por se ter notícias do amado, e o rogar “a Deus de grado” pela sua presença⁸¹⁴.

No que respeita à divinização da mulher note-se haver, ainda em Dom Dinis, uma cantiga na qual a amiga assume o seu domínio sobre o amigo, declarando não lhe mostrar “amor” nem “desamor”, por não querer que ele tenha nem “gran pesar, nem gran prazer”, concluindo: “non o quero guarir [curar], nen o matar, / nen o quero de mi desasperar”⁸¹⁵. A mulher, como que assumindo a posição ortodoxamente atribuída à divindade na condução do relacionamento espiritual com os seres humanos, parece pretender manter o amigo num estado de tensão ascética do desejo, que pode entender-se como visando exacerbar o descentramento erótico de si mesmo e a sua depuração iniciática. Esta situação parece ser voluntariamente aceite pelo amante, que sabe que o seu “morrer” ou “viver” estão nas mãos da amiga, como na cantiga já referida que assim termina: “Ca de morrer ou de viver / sab’el ca x’ é no meu poder”⁸¹⁶. Este “endurar” (sofrer) amoroso não é todavia exclusivo dos homens, havendo cantigas em que se estende à mulher, na iminência de ver o amigo partir⁸¹⁷.

Na verdade o desejo amoroso, nos Cancioneiros, assume-se por vezes como processo voluntário de autodescentramento autosacrificial, suspendendo e invertendo o impulso ou móbil comum e mundano de trazer o outro para a esfera do sujeito, e de desesperar ou querer a morte quando isso não acontece, num exercício de o servir, mesmo que ele se mantenha distante e inacessível ou irredutível, dando-se mais sob o modo da ausência do que da presença. É o que encontramos numa cantiga de Paay Gómez Charinho, em que o trovador se demarca dos “muytos” que, padecendo uma “gram coyta d’amor”, declaram querer morrer para se libertarem de “coytas”. Ao contrário, professando desejar “muy gram bem querer” a sua “senhor”, ele não deseja “por ela morrer”, pois, além de não mais deste modo a ver, não mais lhe poderia prestar “bom serviço”. Por isso deseja “viver”, ainda que na “gram coyta d’amor” que muitos não suportam⁸¹⁸. Na verdade, como vemos noutra cantiga, de Fernan Velho, o “mal” e a “gran coita” que o “Amor” “faz sofrer”, não só não

⁸¹⁴ Cf. Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 168, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 565, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XVI, pp. 16-17.

⁸¹⁵ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 162, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 569, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXXII, pp. 10-11.

⁸¹⁶ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 166, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 563, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XIV, p. 14.

⁸¹⁷ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 179, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 575-576, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXVII, p. 28.

⁸¹⁸ Cf. Paay Gómez CHARINHO, *Cancioneiro*, II, in Celso CUNHA, *Cancioneiro dos Trovadores do Mar*, pp. 105-106.

são recusados, como são agradecidos à “Senhor”, à dama a que se presta serviço, “e a Deus que me vos deu por senhor”⁸¹⁹. Notamos que este paradoxal comprazimento do desejo na ausência do desejado, como via ascética de o depurar pela sua intensificação rumo ao inapreensível, constitui um tema central em Luís de Camões.

O poder que tem a paixão amorosa de fazer perder o “sen”, ou seja, o juízo, confirma-se em várias composições, como por exemplo as de Estevam Fernandez d’Elvas, onde um dos temas é a possibilidade de a amiga ensandecer ou tornar “sandeu” (louco) o amigo. Numa delas, fica claro que a beleza ou o bom parecer da amiga é a causa de por ela o “sen” se perder, pois, ante a sandice do amigo, a sua “coita” e o risco da sua morte, ela expõe à mãe, que impede que os amantes se vejam, uma dupla estratégia para o curar: em primeiro lugar, deixar que o amigo a veja; se tal não resultar, e numa motivação compassiva de renúncia à satisfação do seu próprio desejo por amor do bem do amado, fazer-se “mal [...] parecer”, ou seja, afear-se, para que ele desensandeça e deixe de lhe querer bem⁸²⁰. É que o bom “parecer” da amiga, ou seja, a sua beleza, faz com que seja “gram dereito”, isto é, coisa muito justa e razoável, o amigo “morrer” por si⁸²¹, vivendo como “coitado”, no “gran mal d’amor” em que não se experiencia “prazer nen sabor” senão onde estiver a amada, “u é todo seu cuidado”⁸²². Note-se que o poder que a amada tem de fazer perder o “sen”, o juízo, será também um tema camoniano, num quadro que claramente o assume como inerente à natureza divina da beleza feminina.

A fenomenologia do “gran cuidado” e do “gran desejo” amoroso⁸²³, que é o terreno matricial da saudade, mostra assim uma absolutização do seu objecto, o ser amado, dependendo o sentido, o sabor e a felicidade da vida de se estar junto dele. Com o radical descentramento do sujeito amoroso, isto parece configurar uma vivência religiosa da experiência erótica, pela implícita divinização do seu objecto, que, de acordo com a linguagem evangélica, se converte no “tesouro”

⁸¹⁹ Cf. Fernan VELHO, Cantiga 263, in *Cancioneiro da Ajuda*, I, p. 514.

⁸²⁰ “E el á perdido o sen por mi, / que lhi esta coita dei, madr’e senhor, / e guarria, ca mi-á mui grand’amor, / se me visse, e se non, des aqui / que me que[i]ra já mal, mal me farei / parecer e desensandece-l’ei” - Estevam FERNANDEZ D’ELVAS, *Cancioneiro da Vaticana*, 682, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 1091, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, LVII, p. 56. Cf. também *Ibid.*, LVI e LVIII, pp. 55-57.

⁸²¹ Cf. Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 194, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 591, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XLII, p. 42.

⁸²² Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 193, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 590, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XLI, pp. 41-42.

⁸²³ Cf. D. SANCHO, O VELHO, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, nº 456, citado em Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade Portuguesa*, p.54. Cf. também *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 593-594.

que retém o “coração”⁸²⁴, mesmo que à distância. Esta dimensão religiosa do amor humano e erótico avulta nas cantigas de amigo que exaltam a sua bondade, como acontece paradigmaticamente numa composição de Joan de Guilhade onde a amiga começa por louvar o “mundo” por todo o bem que nele Deus lhe fez, destacando o ser formosa, apreciável (“de mui bom prez”) e muito amada pelo seu amigo, acrescentando que tal amor, com o prazer e consolação (“lezer”) que lhe são inerentes, surge como a razão central do mundo terreno e sensível ser a melhor das coisas e benefícios por Deus concedidos, sendo nesse sentido, e enquanto nele os amigos e amigas viverem juntos, mais desejável do que o próprio “paraíso” pós-morte e supra-terreno⁸²⁵. A composição conclui mesmo por desejar que Deus nunca conceda nada no mundo a quem não tiver esta visão e não apreciar a vida terrena por estes motivos⁸²⁶. É também relevante a composição anterior, do mesmo autor, onde a amiga se indigna por o amigo haver passado por si e ter partido indiferente aos seus olhos, à sua bela forma física (o seu “bom talho”) e ao seu “bom parecer”, pelo que se insurge contra um mundo onde a beleza feminina e o amor entre os sexos não têm poder, pois nele o amigo já não quer bem à sua “senhor”. Um mundo assim, onde a estesia e a sensibilidade eróticas definham, é significativamente um mundo que, mais do que decadente, perde valor ontológico e se nadifica, sendo pela amiga considerado nulo, como se nada fosse (“non é ren”)⁸²⁷. Destaque-se esta valorização do mundo e da vida terrenos como o maior dos bens divinamente concedidos, enquanto lugar onde se realizam as possibilidades eróticas e amorosas da experiência humana, por aqui surgir uma visão alternativa à cultura eclesiástica urbana dominante na Idade Média, já desde há séculos acentuadamente orientada para uma desconsideração do corpo e para uma salvação supra-terrena.

Mas a dimensão mais profunda do amor e do erotismo humanos, e como veremos da saudade, deles inseparável, é entreaberta pela belíssima cantiga de Nuno Fernandes Torneol que começa

⁸²⁴ “Lá onde está o teu tesouro, lá estará também o teu coração” – *Evangelho segundo Mateus*, 6: 21, in *Bíblia*, volume 1. *Novo Testamento. Os Quatro Evangelhos*, tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço, Lisboa, Quetzal, 2018, 2ª edição, p. 80.

⁸²⁵ “O paraíso bõo x’ê’ de pran, / ca o fez Deus, e non digu’eu de non, / mai-los amigos, que no mundo son, / [e] amigas muit’ambos lezer an: / aqeste mundo x’est a melhor ren / das que Deus fez a quen el i faz bem. // Querria-m’eu o parais’ aver, / des que morresse, bem come quen quer, / mais, poi-la dona seu amig’ oer / e com el pode no mundo viver, / aqeste mundo x’est a melhor ren / das que Deus fez a quen el i faz ben” - Joan de GUILHADE, in *Cancioneiro da Vaticana*, 345, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 743, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, CLXXVIII, p. 161.

⁸²⁶ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 345, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 743, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, CLXXVIII, p. 161.

⁸²⁷ Cf. *Id.*, *Cancioneiro da Vaticana*, 344, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 742, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, CLXXVII, p. 160.

com o verso “Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias”. Nela a amiga exorta o amado a que se levante do leito, o que pode ser também um convite ao despertar da consciência, numa composição em que em todas as estrofes afirma a sua alegria (“leda m’ and’eu”), apesar de ir narrando um acontecimento infeliz, o que confere uma estranha e enigmática beleza ao conjunto, impregnado de uma atmosfera saudosa sem que a saudade nele seja nomeada. O que se destaca como singular nesta cantiga é que o seu centro não é o amor entre o amigo e a amiga, como em todas estas composições, mas a participação dos seres não-humanos nele, neste caso as aves (também presentes noutras cantigas), e sobretudo as consequências fastas e nefastas sobre elas e o mundo natural das vicissitudes da relação amorosa inter-humana. Com efeito, repete-se nas primeiras quatro estrofes que “todalas aves do mundo” falavam do amor e o “cantavam”, que “em ment’aviam” ou “enmentavam” o amor entre o casal humano, ou seja, que o consideravam, memoravam, pensavam e cuidavam, aparentemente num primeiro e feliz estado da relação amorosa, enquanto que nas últimas quatro estrofes uma possível ruptura, abandono ou traição do amigo tem como efeito tirar ou danar os “ramos” em que estavam ou “pousavam” e secar as “fontes” onde bebiam e se banhavam⁸²⁸.

A notável sugestão é que o amor não é aqui uma mera experiência psicológica e afectiva restrita ao ser humano, mas o próprio fundo e fundamento ontocosmológico do mundo e dos viventes humanos e não-humanos, como uma energia que por todos circula e a todos vincula, que todos comungam, expressam e celebram numa atmosfera de alegria, mas na qual, e por isso mesmo, uma cisão num dos lugares onde mais intensamente se manifesta, neste caso o casal humano, afecta radicalmente o próprio fundo e fonte da vida dos viventes, como que arrastando-os na mesma cisão que no elo humano da cadeia ou do fluxo amoroso se origina. A composição, se lida no respeito pela sua letra, sem as redutoras hermenêuticas modernas que tendem a restringir a figuras de retórica tudo o que seja estranho à concepção antropocêntrica do pensar – António José Saraiva argutamente nota que “as figuras de retórica são por vezes conchas vazias que outrora foram habitadas”⁸²⁹ - , mostra-nos um mundo onde a consciência, a vida subjectiva e os afectos não se reduzem à humanidade, mas são comuns aos animais não-humanos, e onde a energia amorosa surge como um vínculo cósmico e ecológico que permeia e une não só todos os viventes, mas

⁸²⁸ Cf. Nuno Fernandes TORNEOL, *Cancioneiro da Vaticana*, 242, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 641, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, LXXV, pp. 71-72.

⁸²⁹ Cf. António José SARAIVA, *A Cultura em Portugal. Teoria e História, II. Primeira Época: A Formação*, Amadora, Livraria Bertrand, 1984, p. 196.

ainda tudo o que existe, dissipando a distinção entre animado e inanimado⁸³⁰. Esta cantiga é talvez o mais notável exemplo do arcaísmo animista ou panpsiquista já notado noutras composições deste género⁸³¹ e que nos parece ser uma chave para compreender o seu estranho encanto. A composição convoca-nos ainda a redimensionar o sentido habitualmente conferido à lírica, como mera expressão de sentimentos subjectivos humanos, pois aqui o amor surge como um sentimento cósmico, partilhado por seres não-humanos e inseparável da vida do mundo, do qual se sugere ser a própria alma. O amor pode mesmo ser a divina alma do mundo, o que permitiria compreender a tendência para a absolutização e divinização do seu objecto, como vimos acontecer com a mulher, na perspectiva do trovador. Que o Amor possa ser a própria divindade onipotente e absorvente da vida, invisível mas passível de se revelar no afecto da amiga, sugere-o aliás outra cantiga do mesmo autor, que assim termina: “E pois Amor á sobre mi / de me matar tan gran poder, / e eu non o posso veer, / rogarei mia senhor assi / que mi-amostr’e aquel matador, / ou que m’ampare d’el melhor”⁸³².

A cantiga “Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias” permite ler a outra luz, que não a da redutora hermenêutica de meras figuras de estilo, um dos factores de maior singularidade do cancionero galaico-português, que, segundo Eduardo Lourenço, se junta ao facto do trovador se expressar em voz feminina: a animação, “intimidade” e “mediação da Natureza” na expressão do amor, pois a amiga interpela os entes naturais, perguntando-lhes pelo seu amigo⁸³³ e obtém deles respostas, como acontece na cantiga de Dom Dinis onde pergunta por “novas” do amigo às “flores do verde pino” e delas recebe a notícia de que ele é “sã’ e vivo” e com ela estará antes do tempo combinado⁸³⁴. Numa outra cantiga o vento e o ribeiro são íntimos cúmplices do erotismo da cena⁸³⁵, à qual se segue uma composição em que se insta a que o amigo contemple a “frol do

⁸³⁰ Cf. Paulo BORGES, “«Levad’, amigo, que dormides as manhãs frias» ou a religião do amor”, in *Pensamento Atlântico. Estudos e ensaios de pensamento luso-brasileiro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, pp. 13-17.

⁸³¹ Cf. Stephen RECKERT in Stephen RECKERT e Hélder MACEDO, *Do Cancioneiro de Amigo*, pp. 9 e 14. Não concordamos, todavia, por motivo da própria unidade do amor que parece permear todas as coisas na cantiga de Nuno Fernandes Torneol, com a tese de Stephen Reckert acerca do dualismo da cantiga de amigo e da sociedade que a gerou – cf. *Ibid.*, p. 9.

⁸³² Cf. Nuno Fernandez (TORNEOL?), in *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, coordenado por Mercedes Brea, vol.II, 106, 14, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro / Xunta de Galicia, 1996, pp. 659-660.

⁸³³ Cf. Eduardo LOURENÇO, “De la Poésie Portugaise”, in *Obras Completas. III – Tempo e Poesia*, p. 677.

⁸³⁴ Cf. Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 171, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 568, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XIX, pp. 19-20.

⁸³⁵ Cf. Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 172, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 569, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XX, pp. 20-21.

pinho” e do “ramo” e se apresse a vir ter com a amiga. Já noutras de Nuno Fernandes Torneol os mediadores do drama amoroso são o avelanal⁸³⁶ ou as barcas no mar⁸³⁷. Poderíamos referir muitas mais. Rodrigues Lapa, que considera que a poesia lírica galaico-portuguesa constitui o “tipo primitivo”, mais antigo e original, do “lirismo europeu ocidental”⁸³⁸, destaca como suas características, a par da centralidade da mulher e dos “arcaísmos de linguagem”, os temas, muito mais acentuados do que na poesia francesa, do “culto das árvores, dos animais e das fontes, nas suas várias modalidades” e num enlace com a “situação sentimental” que confere “por vezes à cantiga um ar de inefável mistério”⁸³⁹. Cremos que este mistério resulta da profunda interpenetração entre sentimento amoroso e sentimento de uma natureza envolvente e viva que comunga da relação entre o casal humano, numa atmosfera animista ou pansiquista, porventura também panteísta, que se tornou sobremodo estranha à mentalidade moderna. A este respeito, recorde-se a caracterização que António José Saraiva faz dos cantares de amigo, enquanto “poesia indígena” do Noroeste peninsular que, no seu arcaísmo, diz serem criação espontânea e colectiva do “povo-oceano” que expressa “o amor entre homem e mulher” na “alegria da chegada” e no “tormento da ausência”, num “ritmo de sístole e diástole” que é simultaneamente o do coração, o da dança de roda e o da natureza ou do cosmos. O amor que expressam é assim fortemente comunitário, mas “também intensamente cósmico”, sendo “tema de romaria e bailados (...) frequentemente associado ao arvoredado e à água das fontes, do mar ou dos rios”⁸⁴⁰. Também Agostinho da Silva, falando do “tão mal conhecido” “substrato de inquietação religiosa” que a seu ver é o contexto da irrupção no século XIII do culto popular do Espírito Santo, já advertira que ele nasce “das raízes do priscilianismo” e está “na *Demanda do Graal* ou na poesia dos *Cancioneiros*”, vendo-o como “um anseio de fusão com a natureza, de reconciliação com a planta e o animal”, que “se sobrepõe a critérios religiosos que sancionam afinal um estado de ex-comunhão”⁸⁴¹.

⁸³⁶ Cf. Nuno Fernandes TORNEOL, *Cancioneiro da Vaticana*, 245 *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 644, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, LXVIII, pp. 73-74.

⁸³⁷ Cf. Nuno Fernandes TORNEOL, *Cancioneiro da Vaticana*, 246, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 645, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, LXIX, pp. 74-75.

⁸³⁸ Cf. Rodrigues LAPA, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade-Média*, pp. 10-11.

⁸³⁹ Cf. *Id.*, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, pp. 112-115.

⁸⁴⁰ Cf. António José SARAIVA, *A Cultura em Portugal. Teoria e História, II. Primeira Época: A Formação*, Amadora, Bertrand, 1984, pp. 182-185 e 188-189.

⁸⁴¹ Cf. Agostinho da SILVA, “Algumas considerações sobre o culto popular do Espírito Santo”, in *Ensaio sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira*, I, introdução e organização de Paulo Borges, Lisboa, Âncora Editora, 2000, p. 325.

A matriz mais original da cultura galaico-portuguesa, e do próprio lirismo europeu, seria assim a experiência do amor humano como inserido num amor mais vasto, de dimensão cósmica, enquanto vínculo unitivo de todos os seres e coisas. A experiência da coita amorosa, do morrer de amor e da saudade, provocada pela separação entre os amantes, inserir-se-ia assim, como mostra Carolina Michaëlis de Vasconcelos, numa atmosfera original de celebração da unidade amorosa da vida e do mundo, patente na cultura popular tradicional e pré-cristã, sobretudo de base rural, resistente ao combate que lhe foi movido pelo cristianismo institucional e urbano que a qualificou negativamente como pagã. A visão de Santo Agostinho das danças circulares femininas, as coreias, que reaparecem na camoniana Ilha dos Amores⁸⁴², como “círculo em cujo centro está o diabo”⁸⁴³, dá o mote para a contínua mas pouco eficaz condenação eclesiástica da festiva ebulição das danças e cantos populares no território galaico-português, onde se destaca a presença feminina, os motivos diversamente eróticos e os elementos cósmicos (auroras, aves, cervos, rios, oceano, lagos, ribeiras, prados, bosques, árvores, ramos, flores, fontes)⁸⁴⁴. É nesta matriz cultural que um hino priscilianista, atribuído a Argírio e também referido por Santo Agostinho, coloca na boca do próprio Jesus Cristo as palavras “Cantare volo, saltate cuncti” (“Quero cantar, dançai/saltai/bailai todos”)⁸⁴⁵.

Esta vertente dos Cancioneiros medievais galaico-portugueses coloca-os em implícito diálogo com as tradições e ritos arcaicos em que o erotismo e a sexualidade humanos propiciam a fertilidade do mundo natural⁸⁴⁶, bem como com tradições, como a Cabala hebraica, onde o modo como o amor e a sexualidade humanos são vividos assume uma central influência teúrgica sobre a manifestação da presença divina no mundo⁸⁴⁷. A mesma vertente, pela sua animação erótica do cosmos e dos

⁸⁴² Cf. Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*, IX, 22, in *Obras*, edição completa com as mais notáveis variantes, Porto, Lello & Irmão – Editores, s. d., p. 1343.

⁸⁴³ Santo AGOSTINHO, Sermão 8, citado em Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 838.

⁸⁴⁴ Cf. Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp.836-940. Para os elementos cósmicos, cf. *Ibid.*, pp. 892-893.

⁸⁴⁵ Cf. Marcelino Menéndez PELAYO, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, I, Madrid, BAC, 1986, 4ª edição, p. 160.

⁸⁴⁶ Cf. Pierre GORDON, *L'Initiation Sexuelle et l'Évolution Religieuse*, Paris, PUF, 1946; Walter SCHUBART, *Eros e Religião*, tradução de Luiz Eduardo Brandão, Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1975; Julius EVOLA, *A Metafísica do Sexo*, s. l., Fernando Ribeiro de Mello - Edições Afrodite, 1976; Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, prefácio de Georges Dumézil, tradução de Natália Nunes e Fernando Tomaz, Lisboa, Edições Cosmos, 1977, pp. 395-427; Georg FEUERSTEIN, *Sacred Sexuality. The erotic spirit in the world's great religions*, Vermont, Inner Traditions, 2003.

⁸⁴⁷ Cf. *Lettre sur la Sainteté. Le secret de la relation entre l'homme et la femme dans la cabale*, estudo preliminar, tradução do hebreu e comentários por Charles MOPSIK, seguido de Moché IDEL, “Metáphores et pratiques sexuelles

seres não-humanos, dissipando o dualismo entre animado e inanimado, antecipa o ressurgimento animista e panpsiquista no pensamento português contemporâneo – Antero de Quental, Sampaio Bruno, Guerra Junqueiro e Teixeira de Pascoaes –, bem como pronunciadas tendências do pensamento e da antropologia contemporâneos, que convergem para a superação do humanismo antropocêntrico⁸⁴⁸.

Creemos que este prévio desvelamento da dimensão mais ampla e profunda da fenomenologia da coita amorosa nos permite por sua vez entrever o sentido maior da saudade, que surge claramente na sua dependência. Se o amor humano nos Cancioneiros é por vezes vivido como contemplação de uma mulher absolutizada e divinizada ou enquanto comunhão na unidade e intimidade sensível e amorosa de tudo, é inevitável questionar se a saudade, enquanto sentimento do amor ferido pela ausência do seu objecto, não manifestará também, apesar da sua mais aparente expressão psicológica, uma mais profunda aspiração, muitas vezes subliminal e não plenamente consciente, a reintegrar a experiência humana nessa divina contemplação ou comunhão cósmica com a unidade e totalidade da vida e dos seres. Esta aspiração, porventura implícita na poesia dos Cancioneiros, progressivamente se revelará, ao longo da expressão poético-literária e tematização filosófica da saudade na cultura portuguesa, como uma das vertentes mais significativas da sua experiência e teorização, sempre afim ao movimento de descentramento do sujeito para um espaço mais amplo, profundo e rico de experiência. Eduardo Lourenço nota de forma perspicaz que “antes de ser pensada, a saudade foi cantada” e que, antes de se converter num mito por interpretar, “a saudade não foi senão a expressão de um transbordar de amor para com tudo o que merece ser amado: o

dans la cabale”, Lagrasse, Verdier, 1986; Moshe IDEL, *Cábala y Eros*, tradução do italiano (a partir da versão de Elisabetta Zevi) de Pablo García Acosta, Madrid, Ediciones Siruela, 2009.

⁸⁴⁸ Cf. Robert LAWLOR, *Voices of the First Day. Awakening in the aboriginal dreamtime*, Vermont, Inner Traditions International, 1991; David ABRAM, *The Spell of the Sensuous. Perception and language in a more-than-human-world*, Nova Iorque, Vintage Books, 1997; *Id.*, *Becoming Animal. An earthly cosmology*, Nova Iorque, Vintage Books, 2011; Philippe DESCOLA, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 229-253; Eduardo KOHN, *How Forests Think? Towards an Anthropology beyond the human*, University of California Press, 2013; Eduardo Viveiros de CASTRO, *Métaphysiques Cannibales. Lignes d’anthropologie post-structurale*, tradução de Oíara Bonilla, Paris, PUF, 2014, 4ª edição; *Id.*, *A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Ubu Editora, 2017; AAVV, *The Handbook of Contemporary Animism*, editado por Graham Harvey, Nova Iorque, Routledge, 2015; Davi KOPENAWA e Bruce ALBERT, *A Queda do Céu. Palavras de um xamã yanomani*, tradução de Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro, São Paulo, Companhia das Letras, 2015; Graham HARVEY, *Animism. Respecting the living world*, Londres, Hurst & Company, 2017; Andreas WEBER, *Matter & Desire. An Erotic Ecology*, tradução de Rory Bradley, prefácio de John Elder, Vermont, Chelsea Green Publishing, 2017; Paulo BORGES, “Aquém-além do reino do humano. Entre-ser e ética sem centro”, in AAVV, *Aproximações Bioéticas*, edição de António Barbosa e Fernando Araújo, Lisboa, Centro de Bioética / Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, 2019, pp. 127-141; Mark I. WALLACE, *When God was a Bird. Christianity, animism and the re-enchantment of the world*, Nova Iorque, Fordham University Press, 2019.

amigo ausente, o cenário dos amores, a Natureza com a sua voz imemorial, o murmúrio das folhas ou das vagas do mar”⁸⁴⁹. Haveria assim, no seu “berço céltico” galaico-português, uma ingenuidade saudosa, ainda sem “nenhuma ressonância trágica”, procedente de uma osmose com o mundo natural que “parece modulada pelo ritmo universal do mar”, “música de fundo” exterior que se tornará “música da alma”, e que sugere a indistinção de tempo e eternidade⁸⁵⁰.

Seja como for, a par da saudade implícita no “gran cuidado” e “gran desejo” do amigo ausente, na cantiga do rei D. Sancho, o Velho⁸⁵¹, com que abrimos este estudo, outras formas da mesma se divisam, como no morrer “d’amores” sempre que a amiga vê um objecto (uma “cinta”) que traz por amor do amigo e se recorda de com ele haver estado e conversado⁸⁵². Se isto é fonte de padecimento, não menos o é de inspiração e engenho lírico-poético, como se expressa numa cantiga de Estevan Coelho: “Par Deus de Cruz, dona, sey eu que andades / d’amor muy coyta que tan bem cantades / cantigas d’amigo”⁸⁵³. Todavia, antecipando o que veremos surgir como tensões internas ao sentimento saudoso, nomeadamente a possível negatividade psicológico-moral que D. Duarte nele advertirá, e como natural decorrência do amor dilacerado pela ausência, as primeiras ocorrências explícitas da saudade nos Cancioneiros não deixam de ser marcadas por uma tonalidade negativa, pesarosa e trágica, em que a saudade do amigo ausente impossibilita a vida (“Non poss’eu, meu amigo, / com vossa suidade / viver”; “Non poss’u vos não vejo / viver”⁸⁵⁴) e em que a recusa do amor converte a pulsão erótica da vida numa pulsão de morte, fazendo da saudade uma potência letal ou de mortificação (“Non queredes viver migo / e moiro eu com soidade”⁸⁵⁵). Cabe aqui notar, todavia, que a vida que assim se impossibilita ou mortifica é a vida convencional, a vida satisfeita e autocentrada a que aspiram em geral os humanos, e não necessariamente toda a vida, pois a coita amorosa e saudosa tem precisamente o poder de romper esse autocentramento convertendo o viver num dinamismo aberto à alteridade, ao invisível e à

⁸⁴⁹ Eduardo LOURENÇO, *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, p. 16.

⁸⁵⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 16-17.

⁸⁵¹ D. SANCHO, O VELHO, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, nº456, citado in *Ibid.*, p. 54. Cf. também *Cancioneiro da Ajuda*, edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, II, reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, pp. 593-594.

⁸⁵² Cf. Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 170, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 567, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XVI, pp. 16-17.

⁸⁵³ Estevan COELHO, citado em Celso CUNHA, *Cancioneiro dos Trovadores do Mar*, p. 264.

⁸⁵⁴ Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 181, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 578, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d’Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXIX, p. 30.

⁸⁵⁵ D. Fernan Fernandez COGOMINHO, in *Ibid.*, CXXXIV, p. 122.

ausência, com toda a dor e dilaceramento que isso implica, sobretudo para a consciência previamente enclausurada nos círculos de busca de autossatisfação imediata do desejo. Seja como for, o poder desassosseicante da ausência do ser amado e da saudade que provoca tanto mais avulta quanto, como vimos, várias cantigas d'amigo exaltam a bondade do amor humano, sensual e sexual, como na composição de Joan de Guilhade onde esse amor, com o prazer ("lezer") que lhe é inerente, constitui a razão central do mundo terreno e sensível ser a melhor das coisas e benefícios por Deus concedidos, sendo nesse sentido mais desejável do que o próprio "paraíso"⁸⁵⁶. O mesmo se diga da cantiga de Nuno Fernandes Torneol que vimos inscrever o amor humano numa dimensão cósmico-ontológica ou mesmo divina da qual constitui um centro vital, sendo celebrado por "todalas aves do mundo", que sofrem também os efeitos da cisão entre os amantes ("Vós lhi tolhestes os ramos en que siian / e lhis secastes as fontes en que bevian")⁸⁵⁷. Recordando tudo o que referimos a propósito da inserção da experiência amorosa numa esfera divina e cósmico-vital, notamos que este vínculo da saudade nos *Cancioneiros* à ferida do impulso erótico, incarnado e sensorial da vida, pela distância entre os amantes, mostra a sua irrupção medieval muito distante do (neo)platonismo que desloca o amor, e com ele a saudade, para a esfera metafísica e supra-sensível, como acontecerá no lirismo camoniano e na reflexão de D. Francisco Manuel de Melo, bem como, mais tarde, no visionarismo de Teixeira de Pascoaes.

Porventura após se perder a ingenuidade pré-trágica referida por Eduardo Lourenço ⁸⁵⁸, a tónica pesarosa da saudade⁸⁵⁹ predomina sobre outra, neutra, onde a "suidade" acompanha o amigo no seu distanciamento físico⁸⁶⁰ e ainda sobre um outro efeito, mais benigno, em que a "gran soidade" leva por exemplo a que a amiga perdoe as ofensas amorosas do amigo, caso ele regresse brevemente para ela⁸⁶¹, no quadro do excesso do amor sobre a mera justiça.

Creemos todavia que a maior fecundidade do tema da saudade, em termos da experiência humana e da sua compreensão filosófica, reside ainda na saudade implícita na composição do rei D.

⁸⁵⁶ Cf. Joan de GUILHADE, in *Cancioneiro da Vaticana*, 345, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 743, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, CLXXVIII, p. 161.

⁸⁵⁷ Cf. Nuno Fernandes TORNEOL, *Cancioneiro da Vaticana*, 242, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 641, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, LXXV, pp. 71-72.

⁸⁵⁸ Cf. Eduardo LOURENÇO, *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, p. 16-17.

⁸⁵⁹ Para uma perspectiva crítica da saudade como "peso", "pesãme" e possível "pesadelo", cf. José BARATA-MOURA, "Peso, Pesãme, Pesadelo - para um Sopesamento (não saudosista) da Saudade", *Estudos de Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1998, pp. 195-221.

⁸⁶⁰ "alá vai, madre, ond'ei suidade" – Joan ZORRO, in *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, CCCLXXXVII, p. 352.

⁸⁶¹ Cf. Sancho SANCHEZ, in *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, CCLXXVII, p.252.

Sancho. Sendo inerente ao “gran cuidado” e ao “gran desejo” do amigo ausente e distante⁸⁶², mostra um exercício do pensar (“cuidado” vem de *cogitatu*, do verbo *cogitare*, que significa “pensar” e “meditar”) que é tudo menos um exercício distanciado do intelecto, sendo antes o de uma intensa atenção amorosa e desejosa. Esta forma de pensar no ser amado condiz com o sentido antigo do verbo português *pensar*, ainda hoje preservado no interior de Portugal, que, para além das operações cognitivas do raciocinar, cogitar e reflectir, está associado ao cuidado amoroso e terapêutico, como no acto de limpar, alimentar e vestir uma criança, aplicar um curativo (“penso”) a uma ferida e dar penso ou ração aos animais⁸⁶³. Isto fica evidente numa cantiga onde se diz que o “amigo” “irá morrer al mar / [...] / se eu d’el non pensar”⁸⁶⁴.

O pensar saudoso no amado distante é vivido como uma dolorosa exaltação (a “coita”) do cuidar (“como vivo / en gran cuidado”) proporcional à distância e incerteza do reencontro do sujeito que é o seu objecto⁸⁶⁵. José Enes enfatizou bem este sentido amoroso, cordial e comovido do pensar enquanto cuidado essencial⁸⁶⁶, que não deixa de recordar a *Sorge* heideggeriana⁸⁶⁷ e se destaca da

⁸⁶² Cf. D. SANCHO, O VELHO, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, nº 456, citado in Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade Portuguesa*, p.54. Cf. também *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 593-594.

⁸⁶³ Já em francês o sentido dos verbos “panser” e “penser”, inicialmente o mesmo, separou-se no século XVI: “Bem pensar é cuidar de si, aplicar-se o melhor possível por uma higiene do espírito: «panser» e «penser» formavam um único verbo até ao século XVI” – Odon VALLET, *Petit lexique des mots essentiels*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 187 (tradução nossa).

⁸⁶⁴ Pero MEOGO, in *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, CCCCXIII, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por José Joaquim Nunes, vol. II (Texto), Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, p. 374.

⁸⁶⁵ Cf. José ENES, *Linguagem e Ser*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, pp. 145-148.

⁸⁶⁶ “Com efeito, o pensar do *cogito* entrou em português pelo *cuidar do cuidado*. [...]

*Pesar mi fez meu amigo,
amiga, mais sei eu que non
cuidou el no seu coração
de mi pesar, ca vos digo
que ant’el queria morrer
ca mi sol um pesar fazer.*

Cuidar é antes de mais cuidar em *não fazer pesar*. Se o pensamento cuida, cuida para tirar o pesar daquele de quem cuida. Mas se tal acontece, é porque na origem do cuidar se compadece o amor.

Cuidar e *cuidado* viriam necessariamente em português a ser a fala mais própria da paixão amorosa. Neles se move, se estrutura e se expressa.

Ora, precisamente, porque o pensar, que pensa o ser, não é o *cogito* especulativo da razão filosófica, mas um *cuidar no seu coração*, o comover-se, que os vira um para o outro, vem do ímpeto do amor e tem os traços dinâmicos da paixão amorosa. Sendo um estatuto coabitacional do pensar e do ser, esta paixão retém em estado latente as forças emocionais prontas a desencadearem-se quando o homem é tocado pela maravilha do ser”. José ENES, *Ibid.*, pp. 149-150.

⁸⁶⁷ Cf. Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (1927), *Gesamtausgabe*, 2, edição de Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, p. 193. Cf. também Leonardo BOFF, *Saber cuidar. Ética do humano – compaixão pela terra*, Petrópolis, Editora Vozes, 2011, 17ª edição.

etimologia latina que o relaciona com as actividades mensurativas e mercantis do *pendere* e do *pensare*, do “*pesar*” e do “*apreçar*”⁸⁶⁸.

O pensar saudoso é assim um pensar amoroso que, vivendo a dor e o mal da separação e da ausência, aspira a rever a amada ou o amado e porventura a reviver com ela ou ele o prazer e o bem da abertura e comunhão divino-cósmica da experiência e da consciência que vimos surgir em aspectos centrais da fenomenologia do amor trovadoresco. O pensamento e desejo saudosos, aspirando à união com a amada ou o amado, podem implícita e subliminalmente aspirar nisso à experiência da totalidade divino-cósmica a que por vezes aponta o erotismo dos Cancioneiros. Que isso se processe essencialmente pelo contacto visual – recorde-se o “*catar*”, o procurar com os olhos os olhos da amada ⁸⁶⁹ –, abre um horizonte que será continuado e aprofundado por Luís de Camões e que estabelece profundos diálogos implícitos com múltiplas tradições do erotismo espiritual e místico, desde Platão⁸⁷⁰ aos Tantras hindus e budistas indianos.

Referências bibliográficas

AAVV, *The Handbook of Contemporary Animism*, editado por Graham Harvey, Nova Iorque, Routledge, 2015.

David ABRAM, *The Spell of the Sensuous. Perception and language in a more-than-human-world*, Nova Iorque, Vintage Books, 1997.

- , *Becoming Animal. An earthly cosmology*, Nova Iorque, Vintage Books, 2011.

ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de L'Amour Courtois*, introdução, tradução e notas de Claude Buridant, Paris, Éditions Klincksieck, 1974.

Bíblia, volume 1. *Novo Testamento. Os Quatro Evangelhos*, tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço, Lisboa, Quetzal, 2018, 2ª edição.

Leonardo BOFF, *Saber cuidar. Ética do humano – compaixão pela terra*, Petrópolis, Editora Vozes, 2011, 17ª edição.

Paulo BORGES, *Pensamento Atlântico. Estudos e ensaios de pensamento luso-brasileiro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

- , *Meditação, a Liberdade Silenciosa. Da mindfulness ao despertar da consciência*, Lisboa, Edições Mahatma, 2017.

⁸⁶⁸ “Ora, não foi, por acaso, nem sem uma determinação destinal da história, que o pensamento românico, ao libertar-se linguisticamente do latim, escolheu para expressar-se a palavra *pensar*, com toda a carga da metáfora que o trouxe de *pendere* e de *pensare*.”

Pensar é pesar. É verificar o peso e no peso o valor e no valor o preço: *calcular*, *avaliar* e *apreçar*. Daí, a *estimação de apreciar*” - José ENES, *Linguagem e Ser*, p. 141. Cf. também Paulo BORGES, *Meditação, a Liberdade Silenciosa. Da mindfulness ao despertar da consciência*, Lisboa, Edições Mahatma, 2017, pp. 65-69.

⁸⁶⁹ Cf. Dom DINIS, *Cancioneiro da Vaticana*, 175, *Cancioneiro Colocci Brancuti*, 571, in José Joaquim NUNES, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, XXIII, p. 24.

⁸⁷⁰ Em Platão é através dos olhos dos amantes que flui e reflui a emanção da Beleza divina – Cf. PLATÃO, *Fedro*, 251 b e 255 c.

- , “Aquém-além do reino do humano. Entre-ser e ética sem centro”, in AAVV, *Aproximações Bioéticas*, edição de António Barbosa e Fernando Araújo, Lisboa, Centro de Bioética / Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, 2019, pp.127-141.

Mercedes BREA (coordenação), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, II, Santiago de Compostela, Centro de Investigações Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro / Xunta de Galicia, 1996.

Luís de CAMÕES, *Obras*, edição completa com as mais notáveis variantes, Porto, Lello & Irmão – Editores, s. d.

Eduardo Viveiros de CASTRO, *Métaphysiques Cannibales. Lignes d’anthropologie post-structurale*, tradução de Oiara Bonilla, Paris, PUF, 2014, 4ª edição.

- , *Id.*, *A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Ubu Editora, 2017.

Celso CUNHA, *Cancioneiro dos Trovadores do Mar*, edição preparada por Elsa Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

Philippe DESCOLA, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Mircea ELIADE, *Tratado de História das Religiões*, prefácio de Georges Dumézil, tradução de Natália Nunes e Fernando Tomaz, Lisboa, Edições Cosmos, 1977.

José ENES, *Linguagem e Ser*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

Julius EVOLA, *A Metafísica do Sexo*, s. l., Fernando Ribeiro de Mello - Edições Afrodite, 1976.

Georg FEUERSTEIN, *Sacred Sexuality. The erotic spirit in the world’s great religions*, Vermont, Inner Traditions, 2003.

Pierre GORDON, *L’Initiation Sexuelle et l’Évolution Religieuse*, Paris, PUF, 1946.

Byung-Chul HAN, *A Agonia de Eros*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água, 2014.

- , *La Expulsión de lo Distinto*, tradução de Alberto Ciria, Barcelona, Herder, 2017.

Graham HARVEY, *Animism. Respecting the living world*, Londres, Hurst & Company, 2017.

Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (1927), *Gesamtausgabe*, 2ª edição de Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977.

Moshe IDEL, *Cábala y Eros*, tradução do italiano (a partir da versão de Elisabetta Zevi) de Pablo García Acosta, Madrid, Ediciones Siruela, 2009.

Eduardo KOHN, *How Forests Think? Towards an Anthropology beyond the human*, University of California Press, 2013.

Davi KOPENAWA e Bruce ALBERT, *A Queda do Céu. Palavras de um xamã yanomani*, tradução de Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Rodrigues LAPA, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, Edição do Autor, 1929.

- , *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1977, 9ª edição, revista e acrescentada.

Robert LAWLOR, *Voices of the First Day. Awakening in the aboriginal dreamtime*, Vermont, Inner Traditions International, 1991.

Lettre sur la Sainteté. Le secret de la relation entre l’homme et la femme dans la cabale, estudo preliminar, tradução do hebreu e comentários por Charles MOPSIK, seguido de Moché IDEL, “*Metaphores et pratiques sexuelles dans la cabale*”, Lagrasse, Verdier, 1986.

Eduardo LOURENÇO, *Obras Completas. III – Tempo e Poesia*, coordenação e introdução de Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

- , *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, tradução de Annie de Faria, Paris, Éditions Chandeigne, 2017.
- Hélder MACEDO, Stephen RECKERT, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, 3ª edição, corrigida e aumentada.
- Jean MARKALE, *L'Amour Courtois ou le Couple Infernal*, Paris, Éditions Imago, 1987.
- José BARATA-MOURA, *Estudos de Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1998.
- René NELLI, *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse, Éditions Privat, 1997.
- José Joaquim NUNES, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, II, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- PLATÃO, *Fedro*.
- Jacques ROUBAUD, *La Fleur Inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Éditions Ramsay, 1986.
- Denis de ROUGEMONT, *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Moraes Editores, 1968.
- Octavio PAZ, *A Chama Dupla. Amor e Erotismo*, tradução de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- Marcelino Menéndez PELAYO, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, I, Madrid, BAC, 1986, 4ª edição.
- Fernando PESSOA, *Obras*, I, introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1986.
- António José SARAIVA, *A Cultura em Portugal. Teoria e História, II. Primeira Época: A Formação*, Amadora, Livraria Bertrand, 1984.
- Walter SCHUBART, *Eros e Religião*, tradução de Luiz Eduardo Brandão, Rio de Janeiro, Editora Artenova, 1975.
- Agostinho da SILVA, *Ensaaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira*, I, introdução e organização de Paulo Borges, Lisboa, Âncora Editora, 2000.
- Odon VALLET, *Petit lexique des mots essentiels*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Mark I. WALLACE, *When God was a Bird. Christianity, animism and the re-enchantment of the world*, Nova Iorque, Fordham University Press, 2019.
- Andreas WEBER, *Matter & Desire. An Erotic Ecology*, tradução de Rory Bradley, prefácio de John Elder, Vermont, Chelsea Green Publishing, 2017.
- Carolina Michaëlis de VASCONCELOS (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, I e II, reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana*, XXIII), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade Portuguesa*, Aveiro, Livraria Estante Editora, 1990.

Renato Epifânio*

Entre ser, sentido e saudade

Resumo: Em 2018, na sexta edição dos Colóquios Luso-Galaicos sobre a Saudade, promovidos, desde 1996, pelo Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, o grande fórum de reflexão sobre a temática da saudade, o escritor Miguel Real antecipou que no próximo Colóquio iria reflectir sobre a nossa visão sobre esse tema. Para lhe facilitarmos a tarefa, resolvemos sintetizar a nossa visão (ontológica) neste texto.

Palavras-chave: Saudade, Ontologia, Miguel Real.

Between being, meaning and saudade

Abstract: In 2018, the sixth edition of the Luso-Galician Colloquies on Saudade, promoted since 1996 by the Portuguese-Brazilian Institute of Philosophy, the great forum for reflection on the theme of saudade, the writer Miguel Real anticipated that at the next Colloquium would reflect on our vision on this topic. In order to facilitate the task, we resolve to synthesize our (ontological) vision in this text.

Key words: Saudade, Ontology, Miguel Real.

* Instituto de Filosofia - Universidade do Porto; Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto; (351) 226 077 100. E-mail: ifilosofia@letras.up.pt

«ser ou vir a ser, isso significa ter sentido»
José Marinho, in *Aforismos sobre o que mais importa*

I – Ser e Sentido

Tal como nós o podemos apreender, todo o ser é tensão: tensão para o seu sentido. Por isso, já muitos filósofos afirmaram que o ser em si mesmo é ilusório, que o ser em si mesmo nada é.

Todo o ser é, pois, ser-para. Ele só é, ele só se consoma, nesse seu “para”. Classicamente, esse “para” foi sendo classificado como a “verdade” – e mesmo no século XX o foi entre nós, pela mão, por exemplo, de José Marinho.

De forma mais prudente, preferimos o termo “sentido”. E por isso dizemos: o ser em si mesmo é ilusório, o ser em si mesmo nada é; ele só é, ele só se consoma, na exacta medida em que adquire sentido. Esse sentido, por sua vez, absolutamente considerado, pode até ser ilusório – para o seu ser, porém, ele é toda a verdade, a absoluta, a única verdade: o que lhe dá real sentido.

Sendo esta, a nosso ver, uma asserção verdadeira sobre o ser em geral, há que considerar as modalidades bem diversas através das quais essa asserção se verifica. Olhando para a natureza, há, desde logo, que reconhecer as diferenças – ora mais subtis, ora mais abissais – entre os diversos seres.

Começando pelo reino mineral, poderíamos ser tentados a dizer que, por exemplo, uma pedra é apenas uma pedra. Mas no reino mineral há processos de transformação análogos ao trânsito entre ser e sentido, ou entre potência e acto, para usar a célebre categorização de Aristóteles. Pensemos, apenas para dar um outro exemplo, na forma de constituição de um diamante. Um diamante será também, num certo sentido, apenas uma pedra. Mas, apesar de não ter consciência disso, é muito mais do que isso...

Já no reino vegetal, esse processo é bem mais apreensível. Ainda que das formas mais diversas, há sempre uma tensão: uma tensão para o crescimento, uma tensão para a multiplicação. Também aqui, uma árvore será apenas uma árvore. Mas só será árvore na medida em que cresce e se reproduz. É esse o sentido que, também aqui inconscientemente, a anima: a seiva da sua seiva. Enquanto vive, todo o ser vegetal é sempre já um movimento, uma dinâmica.

Esse movimento, essa dinâmica, é ainda mais evidente se ascendermos agora ao reino animal. Entre uma formiga e um elefante, as semelhanças são bem maiores do que as diferenças.

Obviamente, há aqui graus diversos de auto-consciência. Prosseguindo no exemplo dado, apenas um exemplo, um elefante terá um grau de auto-consciência bem maior do que uma formiga. Em qualquer caso, e este é ponto, a sua diferença em relação ao ser humano é ainda bem maior, abissalmente maior. Daí o erro, o erro absoluto, daqueles que, ontem como hoje, ainda que hoje mais do ontem, enveredam por visões ontologicamente igualitaristas. Os seres naturais já não são iguais entre si. Em relação a estes, ainda menos o são os seres humanos.

II – Animalidade e Humanidade

Os seres humanos são também, decerto, seres da natureza – em concreto, seres animais – mas são essencialmente mais do que isso. Essa diferença essencial consubstancia-se no pensamento e na forma como este se verbaliza: ou seja, na linguagem.

Contrapor aqui que os animais também comunicam entre si – usando também, nessa medida, uma linguagem – é, uma vez mais, não perceber que as diferenças são muito maiores do que as semelhanças. Decerto, os animais também comunicam entre si – usando também, nessa medida, uma linguagem –, mas os animais não pensam, pelo menos da forma como humanamente se constitui o pensamento.

Ora, é essa a diferença essencial, a tese que não é infirmável por todas as excepções que se aduzam: decerto, há seres humanos que, por incapacidade perpétua ou temporária, não pensam, no sentido forte do termo. Mas essas são apenas as excepções que, como todas as excepções, confirmam a regra.

Afirmamos, pois, sem qualquer pretensão de originalidade – em filosofia, a originalidade tende a ser inversamente proporcional à verdade (salvaguardadas as devidas excepções que, também aqui, confirmam a regra) –, que o ser humano só é na exacta medida em que pensa e em que verbaliza o seu pensamento através da linguagem. Ora, é aqui que a questão do sentido entra realmente. Todo o pensamento, tal como humanamente o experienciamos, é, essencialmente, uma procura de sentido.

É no pensamento, com efeito, que o ser procura e encontra, pior ou melhor, em parte ou por inteiro, sentido. Se pensar é sempre pensar em algo – mesmo que esse algo seja o ser em geral, o não-ser ou até o próprio nada –, a motivação, mais expressa ou mais subliminar, mais consciente ou mais inconsciente, é sempre esta: que sentido tem “isto”? É, pois, no pensamento que essa tensão do ser

para o sentido emerge com todo o vigor. É no pensamento que o ser se sente. É no pensamento que o ser vem a saber de si.

Daí, de resto, essa clássica imagem – bem presente, por exemplo, em Hegel – da humanidade como a “consciência do ser”. Porque, de facto, é no humano, no nosso pensamento, que todo o ser ganha verdadeira consciência de si, na medida em que se interroga sobre o seu ser e, mais fundamentalmente, sobre o seu sentido. Se a humanidade não existisse, o mundo, tal como o conhecemos, poderia até continuar a ter sentido. Apenas – subtil, abissal diferença – não o saberia, não teria consciência disso. É pois a humanidade que dá sentido – pelo menos, um sentido consciente –, ao mundo, à própria natureza. É, pois, na humanidade que a natureza realmente se consuma, se completa.

III – Natureza e Cultura

Partamos, uma vez mais, de uma definição clássica: “a cultura é tudo aquilo que excede a natureza”. Daí, desde logo, uma vez mais reafirmada, a irreduzível excedência do ser humano em relação ao ser meramente natural. O humano excede o animal na exacta medida em que a cultura excede a natureza.

Não se confunda, contudo, excedência com oposição – equívoco, infelizmente, muito disseminado. O facto da cultura exceder a natureza não significa, de todo, que a cultura seja “contra-natura”. Bem pelo contrário: toda e qualquer cultura será tanto mais forte quanto mais se enraizar na própria natureza.

Decerto, esse é um equívoco em grande parte da responsabilidade da própria humanidade, que, por muitas vezes, demasiadas vezes, se afirmou na negação, na destruição. E por isso há quem chegue a suspirar por um mundo sem humanidade, como se a humanidade fosse necessariamente sinónima da destruição da natureza. Apesar de todos os exemplos que se poderão aduzir – e todos temos consciência de que há muitos –, essa inferência é, em si mesma, abusiva e absurda.

Reconhecendo que o humano é capaz do (muito) pior e do (muito) melhor – também aqui em relação aos animais –, no seu melhor a cultura é sempre um enriquecimento, substantivo, da natureza. E não falamos aqui, particularmente, do plano paisagístico – ainda que, também aqui, uma paisagem humanizada seja, a nosso ver, em geral, uma paisagem sempre mais rica do que uma paisagem apenas natural.

Falamos aqui, também, de como a convivência humana é, no plano cultural e civilizacional, irredutivelmente mais rica do que a convivência natural, no essencial regida pela “lei do mais forte”. Também aqui, todos os contra-exemplos que se poderão facilmente aduzir apenas confirmam a regra. Sim, a humanidade historicamente criou também sociedades cruéis para muitos dos seus membros, mas foi a mesma humanidade que criou as únicas formas de convivência que respeitam os direitos de todos os seus membros, as sociedades a que damos o nome de “civilizadas”.

Para além disso, insistimos uma vez mais, é através do pensamento, da linguagem, da cultura – nas suas mais diversas formas – que o mundo, a própria natureza, ganha real sentido. Também por isso, a cultura, excedendo a natureza, não é “contra-natura”, antes a completa. Um mundo sem humanidade seria por isso, reiteramos, um mundo substancialmente mais pobre. Ainda que por vezes para nada pareça servir, é o pensamento, a linguagem, a cultura – nas suas mais diversas formas – o diamante maior na natureza, do mundo, do próprio ser: o que lhe dá, nos dá, real sentido.

IV – Imanência e Transcensão

Por mais que sempre tenda para o crescimento e a reprodução, a natureza, em si própria, nunca se transcende. Há uma inércia que a sobredetermina: a inércia da imanência, a inércia da entropia, a inércia da mesmidade.

Por isso, à medida que subimos na escala dos seres, o grau de alteridade, de singularidade, cresce proporcionalmente, crescendo exponencialmente quando se chega ao grau da humanidade. Na natureza, os seres humanos são, por excelência, aqueles que se afirmam pela sua singularidade. Quanto mais humano, mais singular, quanto mais humano, menos indistinto.

Dito isto, enquanto ser também natural, o ser humano sente também em si a inércia da imanência, a inércia da entropia, a inércia da mesmidade. O que nos leva às mais diversas consequências, numa mais fina e funda consideração antropológica: desde logo, nos planos educacional, social e político.

No plano educacional, ou pedagógico, e contra as perspectivas mais hegemónicas na pós-modernidade, a visão que defendemos insiste na noção de esforço, de sacrifício. É preciso sempre um esforço, um sacrifício, para combater – e transcender – essa inércia da imanência, essa inércia da entropia, essa inércia da mesmidade. Qualquer modelo de ensino que não tenha isso em conta, está a nosso ver condenado ao fracasso, por mais que isso não seja apreensível no imediato.

Eis a tese que, a nosso ver, se deve estender aos planos social e político. Também aqui, é a cultura que pode e deve dar um sentido maior à existência de cada um. De outro modo, cada existência será apenas uma sobrevivência, por mais que materialmente faustosa. Também aqui ao contrário das perspectivas mais hegemónicas da pós-modernidade, que tendem a defender, de forma mais expressa ou subliminar, que o ser humano se realiza sobretudo no plano material, defendemos que essa realização será sobretudo cultural.

Isso implica, desde logo, que cada um se reconheça numa determinada comunidade histórico-cultural e que contribua para o seu presente e o seu futuro. No nosso caso, isso implica reconhecermo-nos não apenas como cidadãos portugueses – mera condição social e política –, mas, mais fundamentalmente, como membros de uma comunidade histórico-cultural cuja pertença consciente e activa dá um sentido maior à nossa existência. Tanto mais porque, sob essa perspectiva mais funda e mais ampla, nós já não nos afirmaremos apenas como cidadãos portugueses. Afirmar-nos-emos, mais profunda, mais amplamente, como cidadãos lusófonos – a nossa forma de sermos cidadãos do mundo.

V – Vivência e Mundividência

Confrontam-se, na nossa visão, duas perspectivas por inteiro incompatíveis entre si. Na primeira, o ser humano cumpre-se sobretudo na sua animalidade e tudo aquilo que transcende esse plano mais natural – a língua e a cultura – não só nada acrescenta como será mesmo nocivo, dado que afirma diferenças onde elas à partida não existem.

Na segunda, que aqui defendemos, o ser humano cumpre-se na medida em transcende a sua mera animalidade, ou seja, na medida em que se assume como ser falante e pensante, em suma, como ser essencialmente cultural.

A essa luz, emergem cumulativamente dois ideais de vida: no primeiro, o ser humano cumpre-se na mera existência, ou sobrevivência, como os restantes animais; no segundo, o ser humano cumpre-se sobretudo na medida em que contribui, activa e conscientemente, para a criação de uma “mundividência”, ou seja, tal como aqui a entendemos, de uma visão cultural, supra-natural – mas não “contra-natura” –, do mundo.

A esta luz, a existência de várias línguas e culturas será igualmente um enriquecimento do mundo. Porque a língua não é apenas, nesta perspectiva, uma funcionalidade comunicativa mas, sobretudo, fonte de sentido e fundamento do próprio pensar – na medida em que este, para se realizar, exige

o desenvolvimento de uma linguagem –, a pluralidade das línguas será, à partida, garantia de mais sentido(s), de enriquecimento cultural do mundo.

Ao invés, um mundo com apenas uma única língua seria ainda um mundo de seres falantes e pensantes, mas culturalmente muito mais pobre, qualquer que fosse essa única língua. Nos dias de hoje, o inglês, o “inglês global” (*globish*), parece ameaçar assumir esse estatuto, mas só aparentemente. Na realidade, essa língua é usada apenas para a comunicação global, inter-cultural, e, a esse nível, cumpre essa função – a função comunicativa a que a língua, de todo, não se reduz. Ao nível (superior) do pensamento – ao nível *poiético* –, porém, as línguas locais mantêm o seu lugar, mesmo numa época de massiva *despoietização* do mundo. Não importa. Basta haver um falante de uma língua para que essa língua permaneça viva, do mesmo modo que uma pátria se mantém com apenas um seu cultor. Estranhos tempos, estes – quanto mais comunicação parece haver, exponenciada pelo fenómeno das “redes sociais”, menos pensamento, menos *poiesis*, menos pátria há... Ao defendermos uma pátria, uma língua, é no fundo isso que defendemos: uma visão *poiética* do mundo. Um mundo com sentido, em suma.

VI - Entre Ser, Sentido e Saudade

Ao longo da história da cultura, a exigência de um mundo com sentido culminou classicamente na afirmação de “Deus”. Lembremo-nos, por exemplo, da célebre aposta de Pascal: por Deus ou contra Deus, pelo sentido ou pelo sem-sentido do mundo. Esse parece-nos ser, porém, um falso dilema. Mesmo quando nega “Deus” – mais exactamente, uma certa concepção de “Deus” –, o humano fá-lo não por renegar o sentido, mas, ao invés, por uma exigência – por mais equivocado que esteja – de sentido.

Não é nisso que crentes e ateus se afastam, se dividem, por mais que, à partida, pareça que o mundo para um crente – usemos as categorias clássicas, por mais que redutoras e até equívocas – faça mais sentido do que para um ateu. Para este, como também já foi amiúde assinalado ao longo da nossa história, há limites intransponíveis de sentido: a morte, por exemplo, em particular a morte de uma criança, será sempre um desses casos.

Mesmo para um ateu, porém, a vida, enquanto existe, não pode deixar de ser essa busca inquebrantável de sentido. E aqui regressamos a essa relação a nosso ver essencial entre ser e sentido. Ainda que por vezes da forma mais chã, mais prosaica ou até mais pervertida, toda a existência, tal como humanamente se realiza, rege-se por essa busca inquebrantável e insaciável

de sentido. Esse é o verdadeiro “Deus” de todos os humanos, independentemente de o afirmarem ou o renegarem. Eis o que aqui menos importa. Havendo ou não havendo “Deus”, há sempre, ainda que de forma não consciente, busca de sentido.

Escusamos aqui de dar exemplos de como essa busca se dá, por vezes, muitas vezes, da forma mais chã, mais prosaica ou até mais perversa: (quase) todos nós temos consciência disso. O que mais importa para nós salientar é a dinâmica, o ímpeto, a pulsão que subjaz a essa busca, “isso” que, na tradição filosófica lusófona – particularmente, em Portugal e na Galiza –, tem sido designado de “saudade”. É ela, com efeito, a dinâmica, o ímpeto, a pulsão que subjaz a essa busca: não necessariamente de “Deus”, mas, sempre, de sentido, de um sentido maior. É ela, efectivamente, a força que, a todo o instante, nos “puxa para cima”, em auto-transcensão.

A saudade: unha viaxe a través da lírica galaico-portuguesa

Resumo: A saudade e o lírico pode nos servir como ponto de união entre Portugal e Galícia. É por isso aquele Ramón Piñeiro mostra que o sentimento deve ser expressado de um modo rítmico, e o lírico é na realidade ritmo verbal. Partindo desta consideração, o que é buscado é oferecer uma amostra pequena do lírico que serve de base à reflexão posterior filosófica na saudade: a poeta Rosalía de Castro que foi o que melhor soube expressar a alma galega e a saudade gostam do sentimento que conjuga presença e ausência; para Eduardo Pondal e como você pode dizer a saudade sem dizer isto; um dos poetas mais excelentes em Portugal, Teixeira de Pascoaes e a saudade deles já filosófica que atrai a Renascença; e Novoa Santos e a rede deles sentimentos que dariam lugar à saudade. Deste modo, é procurado para mostrar a saudade como um símbolo de coesão entre os lusófonos, localizando um caminho de 'peregrinação' da saudade pelo liristas.

Palavras-chave: saudade, carácter ontológico, lírico, sentimento.

Saudade: a journey through the lyrical Galician-Portuguese

Abstract: Saudade and poetry can serve us point of union between Galicia and Portugal. That is why Ramón Piñeiro points out that the feeling express in way rhythms, and precisely the lyric is verbal rhythm. Based on this consideration, it aim is to offer a small sample of the Portuguese-language lyric that serves as a base to further philosophical reflection on saudade: the great poet Galician Rosalía de Castro, which was best knew how to express the Galician soul and the saudade like feeling that combines presence and absence; Eduardo Pondal and how saudade can say without saying it; one of the most important poets of Portugal; Teixeira de Pascoaes and his saudade already philosophical that appeals to Renascença; and Novoa Santos and its network of feelings that would result in the saudade. In this way, it seeks to show saudade as a symbol of cohesion between you speaking, charting a path of 'pilgrimage' of saudade through their poets.

Key words: saudade, ontological character, lyrical, feeling.

* Investigadora da Universidade de Santiago de Compostela, realizando a tese de doutoramento sobre Ramón Piñeiro.
E-mail: rocio.carolo@rai.usc.es

Falar, teorizar e reflexionar hoxe sobre a Saudade, e facelo dun concepto que sufriu un proceso de cambio ao logo do “camiño” emprendido xa dende o século XIV, e previsiblemente con anterioridade na tradición oral. Por iso, o que aquí se pretende é facer unha pequena aproximación a este camiñar da saudade, pois o concepto mudou dende a súa primeira aparición de forma e de semántica. Pero, por que facelo dende a lírica?

Dinos Ramón Piñeiro «Cando se trata de caracterizar a personalidades colectiva de Galicia ou de Portugal, as palabras “saudade” e “lirismo” sempre resultan ser as preferidas»⁸⁷¹. A lírica, polo tanto, esta moi enraizada dentro da tradición cultural do pobo portugués e galego, pero non só iso, Piñeiro tamén nos advirte que «A expresión do sentimento é rítmica», polo que a linguaxe da saudade debe ser rítmica tamén: a música sería ritmo sonoro e a lírica ritmo verbal. Polo tanto, entendese que o sentimento da saudade estea recollido dentro desta e as súas primeiras manifestacións se propicien dentro deste ámbito. De aí o noso obxectivo de presentar a saudade como o resultado dun recorrido pola lírica galaico-portuguesa, pois a saudade é un concepto cuxa interpretación se entende case unicamente dentro da lusofonía.

As primeiras manifestacións da saudade foron en textos medievais, como dixemos, fundamentalmente de poetas, coas formas de *soëdade*, *soidade* ou *suidade*. Debemos sinalar, como así o fai Ramón Piñeiro dentro do seu artigo *Saudade e sociedade. Dimensión do home*, que o termo en Galicia, mantívose vivo grazas a tradición oral, pois como ben é sabido, Galicia atopábase asoballada polo castelanismo imposto polo goberno central e o galego quedou relegado a lingua de labregos e mariñeiros. Pero foron eles os encargados de manter viva a alma galega que despois tan ben souberon recoller tanto o padre Sarmiento no XVIII como os grandes poetas do século XIX, como Rosalía de Castro.

Non en tanto, non ocorre o mesmo en Portugal, onde os tres termos unificaranse e aparecerán nos textos literarios dende o século XVI. De xeito que, a pesar de que a vivencia da saudade estaba recollida na lírica e na lingua medieval, o substituír estas tres acepcións polo termino ‘saudade’ e que a súa presenza escrita aparece no portugués e non no galego, leva consigo a aceptación común do sentimento pero non do concepto, é dicir, considerase que o concepto de saudade ten a súa orixe en Portugal⁸⁷².

⁸⁷¹ Manuscritos de Ramón Piñeiro depositados en: Vigo, Fundación Penzol, Notas sobre a saudade.

⁸⁷² Cf. PIÑEIRO, R., *Saudade e sociedade. Dimensión do home*. In: PIÑEIRO, R., *Filosofía da saudade*, Galaxia, Vigo, 2009, pp. 80-101.

Máis, o realmente importante do concepto non radica na nacionalidade do seu orixe, senón precisamente en determinar cal é, etimoloxicamente, a súa procedencia. Parece que proven do latín *solitates*, do que se derivaran os termos portugueses *soledade* e *soidade*, e tamén *soledad* en castelán. Pero, aínda que ambas teñan o mesmo contido semántico, saudade non pode derivarse foneticamente de *solitate*. Para intentar dar una explicación a este feito intentaron vinculala a etimoloxía árabe de *Savdah* ou *Suaidah*; pero parece, finalmente que a teoría máis verosímil é a proposta por Carolina Michaëlis en *A Saudade Portuguesa*, onde se presenta a saudade como derivada de *soidade* influenciada por *saude* e *salutate* (salvación). Por iso no debe estrañarnos que Unamuno nos presente unha acepción de saudade entendida como saúde:

SOIDADE+SAUDE=SAUDADE

Escarceo etimolóxico

Soledad: *soidade*

Salud: *saude*...

Soledad y salud hacen saudade,
salud de soledades,
soledad de saludos y saludes
salud de santa, soledad que salva
soledad de salud, recreación
es soledad de soledades, alba
de la salud eterna
la salvación,
Salvador, saludador en soledades.⁸⁷³

Agora, que xa temos unha idea máis ou menos clara da procedencia etimolóxica da saudade, podemos facer ese pequeno viaxe a través da lírica para ilustrar precisamente ese percorrido da saudade polas distintas acepcións e significacións. Para isto só escollín unha mostra representativa de algún dos autores máis relevantes, pois son moitos os que podemos nomear.

1. A saudade na lírica galaico portuguesa

A palabra Saudade vai aparecer por primeira vez, como dixemos, nun Códice Alcobacense do século XIV titulado *Vida de Santo Amaro*, aínda que non hai certeza de que non fose emendado con posterioridade. E non volve aparecer o termo saudade ata o século XVI, onde o rei portugués Don Duarte, é o primeiro en teorizar entorno a el:

⁸⁷³ UNAMUNO, M., *Cancionero. Diario poético*, Buenos aires, 1953, p. 109

Eu nao quero, nem brincado,
dizer adeus a ninguém:
Quem parte, leva saudades:
quen fica, saudades tem-⁸⁷⁴

Como podemos apreciar, neste fragmento atopámonos unha aproximación a definición de saudade, a que se encontra ligada gran parte dos poetas. Así, a saudade corresponderíase co sentimento de soidade, pois as dúas coinciden semanticamente⁸⁷⁵. A pesar da multivocidade, que en moitas ocasións pódenos levar a confusión, se algo teñen en común todas elas é esa evocación a soidade. Outra cousa ben distinta é o carácter desta. Así, podemos atoparnos con un carácter psicoloxicista, onde o sentimento de soidade nos remite a un obxecto, estando máis próximos aos sentimentos de nostalxia ou añoranza, como é o caso do escritor portugués Francisco Manuel de Melo “*É um mal, de que se gosta; é um ben de que se padece*”⁸⁷⁶. Ou, pola contra, podese entender a soidade con un carácter metafísico ou transcendente, que é o que máis nos interesa dentro da reflexión filosófica, como pode ser o caso de Rosalía de Castro ou Teixeira de Pascoaes.

1.1 A saudade en Rosalía de Castro

A poesía de Rosalía servirá de ponte entre ambas concepcións (a psicoloxicista e a metafísica, pois como Teixeira reconece Rosalía é a «Senhora da Saudade e da Melancolia», y máis tarde Cabanillas dirá que é «o ‘corpo santo’ da Saudade Galega»⁸⁷⁷.

Así a obra de Rosalía virá a reflexar a saudade psicolóxica cando fala da ‘soidade do amor’ ou da ‘soidade da terra’, como se pode apreciar no seguinte fragmento:

De soidás morríase
na vila, sospirando pola aldea;
asombrábana as casas cos seus muros,
e asombrábana as otes e as igrexas.

As rúas enlousadas somellábanlle,
sin verdor nin frescura,

⁸⁷⁴ Citado en: LANDEIRA, R., *La saudade en el renacimiento de la literatura gallega*, Editorial Galaxia, Vigo, 1970, p. 16.

⁸⁷⁵ «Cando o home vive soidade, dirá que sente saudade, ou soidade, quedando así ben claro que se soidade é unha situación do home, a saudade é o sentimento desa situación» en PIÑEIRO, R., *Para unha filosofía da saudade*, In: PIÑEIRO, R., *Filosofía da saudade*, op. cit., p. 49.

⁸⁷⁶ Cita recollida nos Manuscritos de Ramón Piñeiro depositados en: Vigo, Fundación Penzol.

⁸⁷⁷ Citados en: TORRES QUEIRUGA, A., *Para unha filosofía da saudade*, Publicacións da Fundación Otero Pedrayo/Editorial Galaxia, Traslba (Ourense), 2003, p. 91.

cimiterio onde os mortos
fora andaban das tristes sepulturas.⁸⁷⁸

Non en tanto, a poetisa vai máis ala, de xeito que na súa obra poética atopase presente tamén o segundo carácter: a saudade ontolóxica. Rosalía é capaz de plasmar na súa obra toda a ‘anima galaica’ dende a máis pura intimidade do individuo. Ímonos encontrar xa con unha reflexión do ser humano volto cara sí mesmo, ou mellor dito, atopámonos con unha Rosalía que é capaz de transmitir nas súas verbas a súa soidade ontolóxica do seu propio ser. De xeito que o amor mundano, obxecto propio desa concepción psicoloxicista da saudade vai a quedar en un segundo plano fronte a esa saudade ontolóxica. O seguinte fragmento é un claro exemplo disto que dicimos:

I

En los ecos del órgano o en el rumor del viento,
en el fulgor de un astro o en la gota de lluvia,
te adivinaba en todo y en todo te buscaba,
sin encontrarte nunca.

Quizás después te ha hallado, te ha hallado y te ha perdido
otra vez, de la vida en la batalla ruda,
ya que sigue buscándote y te adivina en todo,
sin encontrarte nunca.

Pero sabe que existes y no eres vano sueño,
hermosura sin nombre, pero perfecta y única;
por eso vive triste, porque te busca siempre
sin encontrarte nunca.

II

Yo no sé lo que busco eternamente
en la tierra, en el aire y en el cielo;
yo no sé lo que busco, pero es algo
que perdí no sé cuándo y que no encuentro,
aun cuando sueñe que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo.

Felicidad, no he volver a hallarte
en la tierra, en el aire ni en el cielo,
¡aun cuando sé que existes
y no eres vano sueño!⁸⁷⁹

Polo tanto, para entender a obra rosaliana como unha aproximación a concepción ontolóxica da saudade debemos entendela como un punto intermedio entre a mística e a angustia, pois é evidente,

⁸⁷⁸ ROSALIA DE CASTRO, *Follas Novas*. In: ROSALIA DE CASTRO, *Poesías*, Edicións do patronato, Vigo, 1973, p. 306.

⁸⁷⁹ ROSALIA DE CASTRO (1973), *En las orillas del Sar*. In: ROSALIA DE CASTRO, *Poesías*, op. cit., p. 364.

e así o mostra Ramón Piñeiro na súa obra, que a saudade topase nun camiño intermedio entre esta última e a esperanza. A saudade será, desta forma, un sentimento no que se atopa o positivo e o negativo, a luz e a escuridade, a angustia e a esperanza, unha aptitude mística onde predomina a noite.

1.2 A saudade en Eduardo Pondal

A campana d'Anllóns de Eduardo Pondal, ven a ser unha das obras máis importantes e coñecidas da lírica galega, e que sen dubida vai a influir en moitos pensadores. Tamén nel, atopámonos unha nova pretensión de aclarar e amosar o que a saudade é para os galegos:

E ti, campana de Anllóns,
que vagamente tocando
derramas nos corazóns
un bálsamo triste e brando,
de pasadas ilusións.

Alá nos pasados ventos
primeiros da miña vida,
oio os teus vagos concertos,
reló dos tristes momentos
da miña patria querida.

¡Cantas veces te lembrou
o que marchou para a guerra,
cando á súa nai deixou,
e partindo a extraña terra
de Baneira de escoitou!

¡Cantas do mar africano,
cautivo bergantiñán,
oio nun soño tirano
o teu tocar soberano,
aló nas tardes do vran!

Cando te sinto tocar,
campana de Anllóns doente,
nunha noite de luar...
rompo triste a suspirar,
por cousas dun mal ausente.

Neste punto, e tras unha primeira lectura, pódenos parecer que Pondal non fala en ningún momento da saudade, pois en ningún verso se refire a ela explicitamente. Pero Pondal, facendo uso da súa magnífica pluma, dinos sen dicir o que a saudade é para el. Quizá, a mellor forma da obter unha

boa comprensión, e ir o xerme da concepción deste poema; para iso debemos recorrer a Emilia Pardo Bazan, grazas a cal coñecemos como brotou esta obra:

Pregunté a Pondal certo día en qué condicións había composto su *Campana*. Me dijo que, estando *algo enamorado* y siendo *muy muchacho*, se había detenido en un pinar de su parroquia a oír el toque del *Angelus*, al caer la tarde; y puesto a pensar en cosas tristes...⁸⁸⁰

Como se pode apreciar, Pondal escribiu o seu poema afectado por distintos tipos de saudade: a saudade de xuventude, a saudade materna, a morriña pola terra ou saudade da terra e a saudade por un obxecto sen definir. É dicir, en Pondal volve a confluír esa concepción psicoloxicista da saudade ao mostrala como un sentimento derivado dun obxecto, xa sexa algo o alguén querido ou sexa o sentimento de unión a terra.

Pero do mesmo modo que ocorre con Rosalía, a saudade adquire, tamén aquí, un rango metafísico coa pretensión de transcendencia. o ser humano atopase sen obxecto, non hai nada máis que sentimento e perderíase no infinito ao que nos levaría ese toque do *Anguelus*.

Pondal grazas a este poema estanos abrindo a porta cara saudade ontolóxica, de aí que sexa o camiñar cara a saudade ontolóxica, a saudade pura, ou como él vai a denominar «a saudade de non sei que». Este tomar conciencia do seu propio ser é o que o levará a querer transcenderse. Nun primeiro momento trata de facelo cara o pasado, por iso a arela, a añoranza que se ve reflexada na súa obra, porque o pasado non morre senón que permanece intacto na memoria. E por outro lado, a outra forma de transcendencia será cara o futuro ideal.

1.3. A saudade en Teixeira de Pascoaes

Tamén nos atopamos con una concepción da saudade como transcendencia ao estar ligada a Renascença ou a salvación en Teixeira de Pascoaes, o cal vai a ter una gran influencia, máis adiante, en Ramón Piñeiro. Pascoaes, na súa obra *A saudade e o saudosismo*, vai a expoñer a súa concepción da saudade ligada a *renascença* portuguesa onde esta vai a ser o reflexo da alma portuguesa, da esencia relixiosa. A saudade como:

o sentimento-idea, a emoção reflectida, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegría, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa e não no seu aspecto superficial e anedótico de simples *gosto amargo de infelizes*.⁸⁸¹

⁸⁸⁰ LANDEIRA, R., *La saudade en el renacimiento*, op. cit., p. 120.

⁸⁸¹ Citado en: GARCÍA SOTO, L., *O labirinto da saudade*, Liovento, Santiago de Compostela, 2012, p. 34.

Grazas a este pequeno fragmento podemos establecer tres suxeitos: o home, o Universo e Deus, que van a estar entrelazados no pensamento de Pascoaes. A Natureza vaise revelar como reflexo da creación divina. De esta forma Deus non é cércano ao home, senón que o home e quen de asumir o encargo da conciencia universal. Deus revelase na Natureza pero non de forma completa como ocorre co coñecemento do Ser. ¿Como se produce, polo tanto ese coñecemento do Ser? De igual maneira que o tempo o percibimos no momento e o espazo no sitio, o ser se percibe *siendo*. E se, nos apoiamos no que nos di Piñeiro, sentindo. De este xeito, volvemos atopar esa ambivalencia da presenza e ausencia⁸⁸².

Así, a saudade no é un sentimento de soidade, de falta dun obxecto, senón que sería o sentimento de transcendencia cara o divino. Aquí, polo tanto, estaríamos falando dunha soidade do ser en procura da súa transcendencia cara a divindade. Pero esa divindade non a podemos considerar como un obxecto como tal senón como unha finalidade:

Eu sou, Senhora minha, a criatura
Rendida dos teus ollos criadores;
Presa aos teus pés gentis de noite escura
Que só pisam espuma e trilham flores.
Eu sou aquele que ama; o rasteirinho
De corpo, e de alma clara e alevantada.
Sou a poeiraa que ergue, em teu caminho,
Tua saia com rendas de alvorada.
Sou invisível névoa de alegria
E de tristeza...⁸⁸³

Por último debemos resaltar que en Teixeira Deus tamén pode sentir saudade, no de sí mesmo, senón do home. Deus sente saudade do home debido a imperfección da Creación, e por iso reencarnase para salvalo. Por todo isto, pódese concluir que a saudade en Teixeira de Pascoades é esa procura do transcendente.

1.4. A saudade en NÓVOA SANTOS

Nóvoa Santos ten unha concepción da saudade bastante complexa, non se trata dn simple sentimento, senón que ven a ser unha rede de sentimentos que segundo Piñeiro, virían a ser formas

⁸⁸² Cfr. PINHARANDA GOMES, J., *A antropología da saudade: o homen universal de Pascoaes*. In: Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto (ed.), *O pensamento luso-galaico-brasileiro (1850-2000)*. *Antas do I Congreso Internacional*, Estudos Gerais, Lisboa, 2009, pp. 407-420.

⁸⁸³ Fragmento de: TEIXEIRA DE PASCOAES, *Senhora da noite*. In: TEIXEIRA DE PASCOAES, *Saudade. Antología poética (1898-1953)*, Trea Poesía, Asturias, 2006, p. 192.

de saudade. En NÓVOA Santos entran en xogo sentimentos tales como a melancolía, a añoranza, a tenrura, a desilusión e o abandono de sí mesmo.

A diferenza dos autores que citamos antes, en Novoa Santos parece que non hai esta pretensión de transcendencia, senón que a saudade vai estar máis ligada a morriña. Pois parece ser, e máis adiante tamén o afirmará Piñeiro, que o sentimento de morriña, de tristura pola lonxanía da terra vai provocar en nos un sentimento de soidade, nos perdémonos a nos mesmos, encontrámonos nos pola perda da nosa patria. De xeito que o camiño da saudade vai ser esa posta en contacto coa esencia do que nos rodea.

2. Conclusións

Recapitulando o ata aquí dito, encontrámonos con toda unha serie de poetas que veñen a ser os viaxeiros polo camiño da saudade, que estableceran as bases para que autores posteriores reflexionen en torno a este concepto de saudade: a Xeración Nos, onde xa enmarcamos a NÓVOA Santos, pero van a destacar tamén as aportacións de Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo ou o propio Castelao; a Xeración Galaxia onde destacan as aportacións de Ramón Piñeiro e de Celestino Fernández de la Vega, pero que tamén encontramos con flexións Domingo García Sabell ou Francisco Fernández del Riego, sobre todo a raíz da publicación *La Saudade* en 1953 en Galaxia; e por último a xeración da noite onde cabe nomear a Carlos Baliñas e Andrés Torres Queiruga. Polo tanto, e como podemos ver, a reflexión en torno o concepto sigue hoxe en día.

Quizá, unha das aportacións que máis sobranceiras e novidosas, a pesar de que os autores líricos xo viñan anunciando, é a de Ramón Piñeiro ao desligar a saudade do aspecto psicolóxico e outorgarlle unicamente ese carácter ontolóxico. Fálanos, como bo filósofo, de que a pretensión da filosofía é o coñecemento do ser, é máis, do propio ser; e a única forma de coñecemento é o sentimento, pois como apuntamos anteriormente coñecer é sentir. Trátase, polo tanto, dun coñecemento radical onde non hai dualidade obxecto-suxeito, porque é o coñecemento da propia intimidade do home, é dicir, da súa singularidade ontolóxica, é *Ista singularidade ontolóxica chámase soedade, i-o sentimento d-isa soedade chámase saudade*⁸⁸⁴.

Para rematar, o que aquí se pretendeu foi amosar o percorrido da saudade pola lírica lusófona, terra natal do concepto de Saudade. Ambas as dúas son, polo tanto, dúas etapas dun mesmo viaxe:

⁸⁸⁴ Manuscritos de Ramón Piñeiro depositados en: Vigo, Fundación Penzol, Notas varias sobre a saudade.

«...esa intimidade sentimental, en canto *vivencia*, é saudade; en canto *expresión*, en canto *comunicación*, é lirismo»⁸⁸⁵.

Referências bibliográficas

- GARCÍA SOTO, L. (2012), *O labirinto da saudade*. Santiago de Compostela: Laivento.
- LANDEIRA, R. (1970), *La saudade en el renacimiento de la literatura gallega*. Vigo: Editorial Galaxia.
- PINHARANDA GOMES, J. (2009), *A antropología da saudade: o homen universal de Pascoaes*. In: Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto (ed.), *O pensamento luso-galaico-brasileiro (1850-2000)*. *Antas do I Congreso Internacional*. Lisboa: Estudos Gerais, pp. 407- 420.
- PIÑEIRO, R. (2009), *Filosofía da saudade*. Vigo: Galaxia.
- PIÑEIRO, R., Manuscritos. Vigo: Fundación Penzol.
- ROSALIA DE CASTRO (1973), *Poesías*. Vigo: Edicións do patronato.
- TEIXEIRA DE PASCOAES (2006), *Saudade. Antología poética (1898-1953)*. Asturias: Trea Poesía.
- TORRES QUEIRUGA, A. (2003), *Para unha filosofía da saudade*. Trasalba (Ourense): Publicacións da Fundación Otero Pedrayo/Editorial Galaxia.
- UNAMUNO, M. (1953), *Cancionero. Diario poético*. Buenos Aires.

⁸⁸⁵ PIÑEIRO, R., *A saudade en Rosalía*. In: PIÑEIRO, R., *Filosofía da saudade*, op. cit., p. 113.

Rodrigo Michell dos Santos Araujo*

Silêncio e saudade em Teixeira de Pascoaes

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar a relação entre saudade e silêncio em Teixeira de Pascoaes. Para isso, tomamos como *corpus* de análise a obra *O Doido e a Morte*, para, a partir da fenomenologia da imaginação literária de Gaston Bachelard, analisar a saudade enquanto expressão de uma «inexistência existente».

Palavras-chave: silêncio, saudade, devaneio.

Silence and *saudade* in Teixeira de Pascoaes

Abstract: This article aims to investigate the relationship between «saudade» and silence in Teixeira de Pascoaes. For this, we take as object of analysis the work *O Doido e a Morte* and we analyze «saudade» as an expression of «existent inexistence» using Gaston Bachelard's phenomenology of literary imagination.

Keywords: silence, *saudade*, reverie.

* Doutorando em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS, Brasil), onde foi professor substituto de Literatura Portuguesa. Atualmente é Investigador Colaborador do Grupo «Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal», ligado ao Instituto de Filosofia (IF/UPorto). Bolseiro CAPES Doutorado Pleno no Exterior, nº. 99999.001465/2015-05. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

I. Um autor e seu processo criativo

Ao longo de cinco décadas de produção literária, Teixeira de Pascoaes desempenhou um grande impulso poético, transitando entre a poesia, a prosa poética, o ensaio, a biografia (romanceada), o desenho. Em «Crítica e autocrítica», Eduardo Portella nos diz que a «poesia não é propriedade privada do poema» (PORTELLA, 2005, p. 314). Colocação que se aplica à Pascoaes, que nunca abandonou a poesia nos gêneros que transitou.

Toda a obra de Pascoaes está permeada de fantasmas, sombras, personagens inanimados que são personificados e até humanizados. Jaime Cortesão, em um artigo publicado em *A Águia*, em 1911, afirma que «a sua própria conversa é espectralizada, raiada de Aparições, erguida em Sombras» (CORTESÃO, 1911, p. 11). Não há apenas uma unidade de estilo em todo o *corpus* pascoaesiano, mas também uma unidade temática que perfila sua obra, como a predileção pelo devaneio poético, que configura uma fenomenologia da imaginação criadora, o gosto pelo noturno, a busca pela Origem. Em sua insondável e silenciosa busca pelo «regresso», beirando uma mística ascese, deixou-nos uma obra integralmente inquietante, repleta de lágrimas: lágrimas interiores, lágrimas que caem do céu, uma poesia muito húmida, «versos de água» (PASCOAES, 1997, p. 218), como diz o poema «A uma fonte que secou», em *Terra Proibida*, com lágrimas que não dependem dos olhos⁸⁸⁶.

Um *poeta-pensador* que se dedicou a arquitetar um «*pensamento sentimental*» (PASCOAES, 1937, p. 23, grifo do autor), como vemos no autobiográfico *O homem universal*. Ou, como bem sintetiza Manuel Ferreira Patrício, no ensaio «O pensamento antropológico de Teixeira de Pascoaes», um «sentimento-pensamento» (PATRÍCIO, 1997, p. 23). Em uma intersecção entre Filosofia e Literatura, a obra de Pascoaes pode estabelecer muitas afinidades com o pensamento filosófico de Gaston Bachelard, nomeadamente com aquilo que seus comentadores costumam classificar de *pensamento diurno* e *pensamento noturno* — também há em Pascoaes um lado diurno, como vemos em *Vida Etérea*, por exemplo, e outro mais soturno. Trataremos aqui deste lado «noturno» do poeta.

Parêntesis: um não se opõe ao outro, uma vez que Pascoaes é um poeta da harmonia, da

⁸⁸⁶ Apropriamo-nos de um texto de debate de António Vieira, sobre o riso de Demócrito e a lágrima de Heráclito, onde assim Vieira coloca: «não residem as lágrimas só nos olhos, que veem os objetos, mas nos mesmos objetos que são vistos; ali está a fonte, aqui está o rio; ali nascem as lágrimas, aqui correm» (VIEIRA, 2001, p. 141).

conciliação. No âmbito desta atmosfera soturna, investigamos duas manifestações da criação em Pascoaes. Primeira, a criação de duplos, ou como vemos nas teorias do duplo, «sósias», que são dependentes do seu criador. Em *Terra Proibida* o poeta materializou o Medo e a Dor (cf. poemas como «Canção Medrosa» e «Dor etérea»); em *Para a luz*, materializou a Miséria (ver o poema «Uma sombra») e a Alma (ver o poema «Treva»). Em *O Doido e a Morte*, a Morte é o duplo do Doido (Pascoaes já tinha materializado a Morte na sua obra de «estreia», *Sempre*, onde a Morte aparece como uma «Deusa escura que se veste em branco» (PASCOAES, 1997, p. 147), como vemos em «Quinta da Paz», a mesma imagem que aparecerá em um filme de Ingmar Bergman, de 1997, «Na presença de um palhaço», como uma homenagem ao poeta amarantino).

Uma segunda manifestação recai na criação de mundo(s) a partir do sonho e do devaneio. A própria ideia de imaginação tem, desde a Antiguidade grega, muitas interpretações. Em Aristóteles, imaginação é a tradução de *phantasia* (φαντασία)⁸⁸⁷. Em teoria literária fala-se em «Literatura fantástica», uma noção de «fantástico» que gravita entre o temor e o terror, menos ligado à imaginação ou sobrenatural, mas ao tempo de vacilação do leitor, ou seja, é quando o leitor real penetra no mundo dos personagens⁸⁸⁸. Na Retórica, encontramos um pedagogo romano de 35 d.C., Marco Fábio Quintiliano, que continua a despertar grande interesse nos dias de hoje, e diz que *phantasia* é uma presentificação daquilo que está ausente. No Livro VI, II, passo 29, Quintiliano assim define o termo:

Ce que les Grecs appellent φαντασία (nous pourrions bien l'appeler *uisio*⁸⁸⁹), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous (QUINTILIANO, 1977, p. 32).

A obra de Pascoaes tem seu traço sonâmbulo, cheia de devaneios, porque simula mundos, simula a Natureza (Natureza-mãe, Natureza-mulher, nua, Natureza-texto, Natureza-vida-zoé), devaneia uma realidade «outra», e faz desta própria realidade um sonho. Ou melhor, há em Pascoaes um sonho acordado. Este mesmo sonhar acordado foi um dos grandes temas de interesse da filosofia soturna de Gaston Bachelard, que a isto chamou de devaneio poético, que produz «imagens literárias». Segundo Bachelard, «a *imagem literária* é, muito pelo contrário, a imaginação em sua

⁸⁸⁷ No passo 427b15 de *De Anima* (Sobre a Alma), o filósofo diz que «a imaginação, por seu turno, é algo diferente da percepção e do pensamento discursivo. Ela não sucede, de facto, sem a percepção sensorial» (ARISTÓTELES, 2010, p. 110). Já no passo 429a, vemos que a «imaginação será um movimento gerado pela acção da percepção sensorial em actividade» (*Idem*, p. 113).

⁸⁸⁸ Quanto a este assunto, vale a pena conferir *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov.

⁸⁸⁹ Termo comumente traduzido por «visão».

seiva plena, a imaginação em seu máximo de liberdade» (BACHELARD, 2008a, p. 148, grifo do autor). Assim, temos com *O Doido e a Morte*, *O Pobre Tolo* e *Marânus*, por exemplo, uma expressa «filosofia da imaginação literária», ou um «doce devaneio» (BACHELARD, 2008b, p. 22).

II. *O Doido e a Morte*: a saudade pela via do silêncio

Obra fundamental no *corpus* pascoaesiano, *O Doido e a Morte* assinala uma afeição do autor por personagens loucos, ou, para lembrarmos de *O Pobre Tolo*, que encontram a sua razão na loucura. Podemos dividir *O Doido e a Morte* em três momentos. Primeiro, quando a Morte-duplo (também descrita como «Donzela») surge diante do Doido. A Morte aparece encoberta «numa túnica de sombra» (PASCOAES, 1998, p. 270), mantendo oculto o seu «rosto de caveira» (*Idem*, p. 272). Não há qualquer «espanto». O Doido desvela a Morte de seu manto como quem desvela o Véu de Ísis, na tentativa de desvendar o seu Mistério. Pascoaes já se referiu a este «véu» no poema «Paisagem», em *Vida etérea*, que é o mesmo véu que há na Natureza: «[...] A luz do dia afrouxa / E põe, na face triste, um véu de seda roxa» (*Idem*, p. 139). O mesmo «segredo» que está em Heráclito quando, no Fragmento 123, afirmou que a «Natureza ama ocultar-se» (*apud* KAHN, 2009, p. 63)⁸⁹⁰. Se Pascoaes enfatiza o gosto pelo segredo, é fundamentalmente para, à maneira de Leonardo Coimbra, extrair do Mistério o que há de «sublime» nele. Basta lembrarmos da colocação de Coimbra que também serve para Pascoaes: «penetrar o mistério, que sublime alegria!» (COIMBRA, 1956, p. 48).

Em um segundo momento, depois que a Morte é desvelada, há o contacto, o toque. Pascoaes humaniza a Morte – de maneira análoga, Pascoaes já havia dito, em *O Bailado*, que ««A morte é o fundo negro do quadro em que a vida se destaca» (PASCOAES, 1973, p. 123). O Doido tinga este quadro com cores vibrantes, dá corpo ao que o antropólogo Louis-Vincent Thomas diz em *Antropología de la muerte*, de 1975: «representarse la muerte no es sólo vivirla en imagen, en nuestros sueños, obsesiones, impulsos; és también materializarla en frases, en formas, en colores, en sonidos» (THOMAS, 1983, p. 186). Não há distanciamento entre o Doido e a Morte, e esta quebra é simbolizada por um «beijo»: «Tu és a morte; és a mulher, portanto / desce do teu cavalo e vem comigo / porque o desejo corre no meu sangue!» (PASCOAES, 1998, p. 277). Mais adiante, vemos os seguintes versos: «E, delirante / o Doido vagabundo em suas mãos / tomou, beijando-a,

⁸⁹⁰ Optamos pela seguinte tradução de Élcio de Gusmão para a compilação dos Fragmentos de Heráclito feita por Charles Kahn.

a fria mão da Morte / Mas, em vez - que milagre! - do contacto / Duma ossada, sentiu tocar-lhe os lábios / a carne viva, quente, apetecida» (*Idem*, p. 278-279). O Doido, então, arranca a Morte de seu cavalo e diz-lhe: «Mas a mim, que sou doido, revelaste / o teu mistério, que, afinal, é a vida» (*Idem*, p. 280).

Se nos apoiarmos nos textos clássicos das teorias do duplo, podemos dialogar com algumas considerações deixadas por Otto Rank, em sua pioneira obra *O Duplo*, de 1914. Otto Rank apresenta-nos uma teoria do duplo estruturada em duas linhas de força: a primeira diz que todo o processo de desdobramento do eu na literatura é uma despersonalização caracterizada por um problema psicológico, uma «prédisposition pathologique aux troubles nerveux» (RANK, 1932, p. 77), sofrida pelo próprio autor — aqui, indubitavelmente vê-se o legado freudiano de Rank. A segunda linha investigativa de Rank na teoria do duplo é a de que o desdobramento de si em outro(s) significa a conquista da «immortalité du Moi» (*Idem*, p. 96), isto é, a criação do duplo permite ao sujeito vencer a morte. Esta conceção rankiana centra-se em uma interdependência entre o sujeito e o seu duplo, mas sempre direcionada a uma recusa de si. Para o autor, esta recusa em função do duplo faz deste Outro um estranho, uma «représentation ou projection de la partie de notre personnalité étrangère» (*Idem*, p. 187, grifo nosso). Ora, o que está no cento do debate promovido por este autor é decerto o medo da morte e o seu enfrentamento. Em Pascoaes, de maneira geral, os duplos funcionam como o «outro» de si mesmo e mantêm uma íntima relação com aquele que os cria. Em *O Doido e a Morte*, o duplo (a Morte) é o elemento que dá sentido e significado ao Doido. É a Morte humanizada que lhe permite entender e apreender a própria existência. Não há enfrentamento com a Morte, mas harmonia, equilíbrio, necessidade e união.

Em um terceiro momento de *O Doido e a Morte*, temos o findar deste sonho-acordado do Doido. Um final aberto, em que é difícil precisar se o Doido e a Morte voltarão a se encontrar, pois trata-se de um sujeito lírico «doido». Recurso muito semelhante ao que é encontrado na obra de Guimarães Rosa, por exemplo. Em sua última obra, *Tutameia: terceiras estórias* (publicada em 1967 pouco antes da morte do autor), passam bêbados e doidos, com seus casos de delitos e que estão a «embriagatinhar», como bem inventou Guimarães Rosa em um dos quatro desconcertantes «prefácios» que há em *Tutameia* (1968), intitulado «Nós, os temulentos». Também não podemos deixar de citar Miguel Torga, especialmente o conto «O vinho», em *Contos da Montanha* (1987), onde o bêbado Abel, que está a conversar com a sua consciência, deita o corpo sobre o comprido chão, acende um cigarro e deita o fósforo ainda aceso sobre o «panasco seco do monte» (TORGA,

1987, p. 149), causando imenso incêndio. A consciência de Abel bem que tenta lhe encorajar a levantar-se e fazer algo, mas, ela própria também ébria, vê o incêndio e diz «linda coisa» (*Idem*, p. 151). Diante destes eventos, nós, leitores, então perguntamos: como confiar em personagens bêbados e doidos?

Neste sonho-acordado de *O Doido e a Morte*, sonho e realidade misturam-se — por isso o Doido muito se assemelhar ao Tolo, de *O Pobre Tolo*, como se lê no fragmento LXXXII: «*É realidade e sonho o pobre tolo / é sonho que se expande no Infinito / e humana realidade que o concentra / e lhe traça em matéria palpitante / os seus limites nítidos, perfeitos*» (PASCOAES, 1970, p. 289, grifo nosso). O poeta alemão Heinrich Heine chamou a este espaço fusional de «asilo tranquilo», como vemos no poema «*Rêve et réalité*»⁸⁹¹, de seu *Livre des chants*:

Le jour était brûlant, et brûlant mon cœur,
J'errais en silence, en portant ma douleur.
Mais quand vint la nuit, je m'en allai doucement
Vers l'asile tranquile où fleuret la rose (HEINE, 1947, p. 263).

O poema de Heine pode reverberar em Pascoaes, pois, em «*Rêve et réalité*» (título, por si, bachelardiano), o sujeito lírico cria um duplo (uma Aparição, portanto) e os dois põem-se a dançar. A música acaba, mas está sempre a recomençar à medida que o sonho de um penetra e se mistura no sonho do outro: «*ta vie entière ne fut q'un rêve / et cette heure fut un rêve dans ton rêve*» (*ibidem*).

No «devaneio poético» de *O Doido e a Morte*, quando o Doido já pressente o afastar-se da Morte, este vê a Saudade deitar-se sobre o colo da paisagem:

E acrescentou depois, olhando, ao longe,
Quiméticos esboços de montanhas,
Cerroa dum outro mundo, névoas mortas,
A saudade alongando-se em paisagem [...] (PASCOAES, 1998, p. 284).

A Saudade deita na realidade, de maneira análoga ao «guardador de rebanhos», de Alberto Caeiro, como vemos no poema IX:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos

⁸⁹¹ Trata-se do poema 14 do «Appendice au “Livre des chants”», localizado na secção «Sonnets et poésies diverses».

E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz (PESSOA, 1970, p. 37-38).

Mas a realidade (a Natureza, a *physis* grega), para Pascoaes, está permeada de silêncio. Se lermos Pascoaes à luz do neoplatônico Plotino (a partir da *Enéada III*, tratado 8), a própria realidade sensível é fruto de um ato contemplativo das realidades inteligíveis, o mundo físico está sempre em estado de silêncio, um silêncio contemplativo ou uma contemplação silenciosa. Logo, silêncio e saudade se misturam, se tocam, se intercambiam em *O Doido e a Morte*.

Para completar a imagem desta Saudade, precisamos ir a outros textos de Pascoaes. Em um excerto de romance inédito e que foi publicado na *Revista Nova Renascença*, no Outono de 1980, intitulado «O anjo e a bruxa» (não se sabe ao certo quando foi escrito, pois, ao pé do texto só há a indicação «9 nov. 195, S. J. de G.»), o narrador (onisciente intruso) relata o sonho deste anjo: «Há sentimentos que, nos sonhos nocturnos, se intensificam, libertos da vigilância racionalista. Quem, nele, sonhava era a Saudade, a própria vida das lembranças» (PASCOAES, 1980, p. 18). Vê-se, aqui, que a manifestação da Saudade se dá no soturno.

Nesta mesma edição da *Nova Renascença*, encontramos um ensaio da ensaísta e poeta Dalila Pereira da Costa sobre o *Marânus*. Dalila sabiamente notou que é o «sentimento» em Teixeira de Pascoaes que *liga* o mundo físico e o mundo imaginado a partir de sua «experiência íntima espiritual» (COSTA, 1980, p. 35), assumindo em sua obra uma «dimensão mística e poética» (*ibidem*), fazendo de Marânus (duplo de Pascoaes?) um «peregrino místico português» (*Idem*, p. 36) numa «montanha de iniciação» (*Idem*, p. 39) que é o Marão. Dalila conclui este ensaio dizendo que, em Pascoaes, «um outro mundo existe, de pureza, para lá deste único, que nossos olhos vêem à luz do dia, pela única visão exterior. É um convite à possibilidade de outra visão, interior, nocturna [...]» (*Idem*, p. 45).

Com Dalila, podemos concluir este tópico argumentando que a Saudade *está ligada ao* Silêncio, revelando-se no noturno do imaginário que é o seu mundo valorizado, como diz o poeta em *O*

Homem Universal: «o mundo sonhado valoriza-se» (PASCOAES, 1937, p. 2). Saudade que é, como vemos ainda nesta obra, «a expressão viva dessa *inexistência existente* que caracteriza a realidade» (*Idem*, p. 27, grifo do autor). O «mundo imaginado», em Pascoaes, só possível graças ao silêncio, pois «a imaginação prolonga-nos os sentidos, através da sombra que se ilumina e do silêncio que se faz música» (*Idem*, p. 41).

III. O legado de Pascoaes

Nossa tese é a de que, em Teixeira de Pascoaes, o silêncio é a condição *sine qua non* para sua criação poética, além de se manifestar em sua obra de diversas maneiras (silêncio do Ser, do mundo, do homem, da vida, da origem, das sombras, silêncio que é comunicação, que é o seu verbo). Silêncio que permite o sonhar, como vemos no seguinte verso de «Vida do campo», de *Para a luz*: «o silêncio as coisas faz sonhar...» (PASCOAES, 1998, p. 54).

Enquanto poeta do silêncio, a obra de Pascoaes reverbera no tempo e em muitos autores que buscaram diálogos com a saudade, com o silêncio, o sonho, por entre as sombras do «nada», como vemos no poema «Sombras de nada» de José Augusto Seabra e publicado na Nova Renascença de 1982, mas um nada que é «tudo».

Pascoaes reverbera sobretudo em Clarice Lispector. É certo que Teixeira de Pascoaes e Clarice Lispector foram autores que mantiveram um extenso diálogo com o silêncio, apesar do facto temporal de nunca terem tido contato. Quando Clarice Lispector nasceu na Ucrânia, em 1920, Pascoaes já tinha uma obra poética consolidada nestes dois primeiros decénios do século XX. Particularmente nos interessa a obra *Um sopro de vida (pulsações)*, que foi escrita em 1974, mas só publicado em 1978, um ano após a morte da autora. As duas primeiras secções da obra se intitulam: «o sonho acordado é que é realidade» e «como tornar tudo um sonho acordado?». Temos já no início uma fala do narrador: «O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio» (LISPECTOR, 2012, p. 30).

O narrador deste romance, intitulado «Autor», deseja criar uma personagem, que a chamará de Ângela Pralini. Dedicar longas linhas para explicar como será seu processo criativo. Feita Ângela, este personagem duplo tem um gosto pela escrita. Assim o narrador nos descreve Ângela:

O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se (*Idem*, p. 102).

Concluimos com esta atmosfera clariceana, que parece ter sido tirada da obra de Pascoaes. E uma imagem que certamente pode descrever esta atmosfera em ambos os autores é a da «morada» que Schubert foi buscar na obra poética de Heinrich Heine (*Livro de Canções*) para compor a obra «Der doppelgänger» (O sócia/O duplo). Schubert, aqui, consegue dar uma atmosfera sobretudo soturna e onírica ao poema de Heine, um poema que retrata um sujeito abandonado numa casa qualquer, e que está a olhar para si próprio no espelho, reconhecendo-se um duplo.

É nesta morada, repleta de experiência onírica, que tanto o sonhador cósmico, Doido, quanto Ângela concretizam uma noção defendida por Gaston Bachelard, em *L'eau et les rêves*: «on rêve avant de contempler» (BACHELARD, 1983, p. 6). Nesta morada, silêncio e saudade podem se intercambiar. Morada que permite ao sonhador um «sonho inefável acordado» (PASCOAES, 1970, p. 252), este clariceano verso do Fragmento XXXVI do *Pobre Tolo*. Entre Pascoaes e Clarice a Saudade pode, enfim, ser uma fina flor feita de silêncio(s).

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (2010), *De Anima (Sobre a Alma)*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. 2ª. Ed. São Paulo: Editora 34.
- BACHELARD, Gaston (1983), *L'eau et les rêves*. 18ª. Ed. Paris: José Corti.
- _____ (2008a), *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 3ª. Ed. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2008b), *A psicanálise do fogo*. 3ª. Ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- COIMBRA, Leonardo (1956), *Obras Completas de Leonardo Coimbra – vol. I: A Alegria, a Dor e a Graça / Do Amor e da Morte*. Porto: Tavares Martins.
- CORTESÃO, Jaime (1911), «O poeta Teixeira de Pascoais». *Revista A Águia*, 1ª. Série, n. 8, Abr., pp. 8-11.
- COSTA, Dalila Pereira da (1980), «Três ensaios sobre “Marânus”». In: SEABRA, José Augusto (dir.), *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*. Vol. I, nº. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 32-48.
- HEINE, Heinrich (1947), *Livre des chants: Tome II – Le retour / La mer du Nord / Appendice au «Livre des chants»*. Trad. Albert Spaeth. Paris: Albier.
- KAHN, Charles (2009), *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. Trad. Élcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Paulus.
- LISPECTOR, Clarice (2012), *Um sopro de vida (pulsações)*. Lisboa: Relógio D'Água.
- PASCOAES, Teixeira de (1937), *O homem universal*. Lisboa: Edições Europa.
- _____ (1970), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: V Volume – Cantos indecisos / Londres / Dom Carlos / Cânticos / O Pobre Tolo*. Amadora: Bertrand.
- _____ (1973), *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes: VIII Volume (Prosa II) - O bailado*. Amadora: Bertrand.

- _____ (1980), «O anjo e a bruxa» (capítulo de romance inédito). In: SEABRA, José Augusto (dir.), *Nova Renascença*: Revista Trimestral de Cultura. Vol. I, nº. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 17-22.
- _____ (1997), *Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1998), *Para a luz / Vida etérea / Elegias / O doido e a morte*. Assírio & Alvim.
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira (1997), O pensamento antropológico de Teixeira de Pascoaes. In: SEABRA, José Augusto (dir.), *Nova Renascença*: Revista Trimestral de Cultura. Vol. XVII. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 21-48.
- PESSOA, Fernando (1970), *Obras Completas de Fernando Pessoa*: III Volume - Poemas de Alberto Caeiro. Lisboa: Ática.
- PORTELLA, Eduardo (2005), «Crítica e autocrítica». *Revista Estudos Avançados*, vol. 19, nº. 55, São Paulo, set/dez. pp. 307-314.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1977), *Institution Oratoire*. Tome IV (Livres VI et VII). Trad. Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres.
- RANK, Otto (1932), *Don Juan: une étude sur le double*. Trad. S. Lautman. Paris: Denoël et Steele.
- THOMAS, Louis-Vincent (1983), *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TORGA, Miguel (1987), *Contos da Montanha*. 7ª. Ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- VIEIRA, António (2001), *As lágrimas de Heráclito*. São Paulo: Editora 34.

A reflexão metafísica sobre o fundamento divino da saudade

Resumo: Procuramos mostrar neste artigo que há uma dimensão da realidade que se revela, não pela racionalidade lógico-analítica, mas pela inteligência senciente do sentimento saudoso que vive o estremecimento estético do Mistério infinito. A realidade é verdadeira, apetecível e bela, num movimento de permanente abertura a novos sentidos e significações. As saudades realizam na circunstância cultural da História o sentimento da Saudade transcendente no desejo de uma comunhão mais amplificante e harmoniosa. Pelas experiências de angústia e de felicidade, a saudade revela a alteridade ontológica e a esperança de absoluta e definitiva comunhão amorosa dos seres com o Ser.

Palavras chave: ontologia, saudade, angústia, felicidade, amor.

The metaphysical reflection on the divine foundation of longing.

Abstract: In this article, we seek to convey how there is a dimension to reality that is not revealed by logical-analytical rationality but rather by the sentient intelligence of healthy emotions that live the thrilling aesthetic of the infinite Mystery. This reality is true, appealing and beautiful, within a movement of permanent openness to new feelings and meanings. Longings emerge in the cultural circumstance of History with the feeling of transcendental longing and the desire for a broader ranging and more harmonious communion. Out of the experience of anguish and happiness, longing reveals the ontological otherness and the hope for the absolute and definitive loving communion of beings with the Being.

Keywords: ontology, learning, anguish, happiness, love.

* Professor auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa
sdimas@fch.lisboa.ucp.pt

1. O sentimento como forma de atualização da realidade que se experiencia na fruição estética

A realidade também se faz presente ao homem, por via sentimental, no estremecimento da experiência estética, isto é, atualiza-se diante do sujeito, não apenas enquanto ser cognoscente e volitivo, mas também enquanto ser senciente, nas palavras de Xavier Zubiri, enquanto «inteligencia sentiente»⁸⁹². Ora, como desenvolve o filósofo espanhol, a realidade atualiza-se, não apenas na *inteligência* como verdade (intelecção) e na *vontade* como bem (volição), mas também no *sentimento* como fruição da realidade bela e agradável ou de rejeição da realidade feia e desagradável⁸⁹³.

A realidade não é apenas inteligível para a inteligência (*verum*) ou apetecível e determinável como boa para a vontade (*bonum*), mas é também atemperante para o sujeito que se acomoda vitalmente a ela na sua beleza transcendente (*pulchrum*)⁸⁹⁴. Estamos a falar, nesta terceira dimensão, do encontro com a realidade que se dá por um estremecimento vital através de um saber emocional e de uma comunicação simbólica⁸⁹⁵. É significativa a interpretação que José Carlos Pereira estabelece da estética do sentimento de Aarão de Lacerda, em diálogo com Leonardo Coimbra, no sentido de conceber a arte como uma realidade que reflete uma verdade não imediatamente visível em relação íntima com a vida e com os seus sentimentos, como a dor e a alegria, a graça ou saudade⁸⁹⁶. A poesia metafísica de Teixeira de Pascoaes, a metafísica lírica de Leonardo Coimbra, a metafísica transpredicativa de José Enes, e a Metafísica da religação de Xavier Zubiri, traduzem o sentimento saudoso da realidade.

Estes pensadores metafísicos reabilitam o belo e concebem a realidade não apenas como objeto de inteligibilidade e de opção, mas também como objeto de sentimento no sentido de uma fruição estética. A sua razão não é apenas lógico-analítica, mas é também mistérico-analógica, propondo contra o irracionalismo intuicionista de Bergson ou vitalista de Miguel de Unamuno, a unidade da ideia e do sentimento, da vontade e do desejo, da predicação e da intuição, na procura de uma

⁸⁹² Cf. Xavier Zubiri, *El Hombre y Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 36-37.

⁸⁹³ Cf. Xavier Zubiri, *Sobre el sentimiento y la volicion*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 340-341

⁸⁹⁴ Cf. *ibidem*, p. 366.

⁸⁹⁵ Cf. José Carlos Pereira, *A Subjetividade nos limites da Razão, Ensaio de Estética*, Lisboa, Opera Omnia, 2018, p. 93.

⁸⁹⁶ Cf. *ibidem*, p. 94.

compreensão integral da realidade⁸⁹⁷.

Para Xavier Zubiri, a coisa real fica atualizada no sujeito de uma certa forma e no caso da fruição estética, a realidade fica atualizada como realidade enquanto tal⁸⁹⁸. Desta maneira, a obra de arte é expressão da atualidade da realidade no sujeito como realidade em si mesma. A verdade, o bem e a beleza não são valores nem qualidades das coisas, mas são três modos intrínsecos de a realidade se atualizar no homem⁸⁹⁹. Mas porque todas as coisas são limitadas têm a possibilidade de ser belas ou de ser feias, proporcionando a fruição ou a rejeição, o gosto ou o desgosto. Mas beleza e fealdade não estão no mesmo plano, porque há uma prevalência do aspeto positivo: as coisas formosas e as coisas feias são expressão positiva ou negativa daquilo que é a beleza no seu sentido transcendente da realidade⁹⁰⁰. Por outro lado, o âmbito transcendente da beleza nas coisas reais é algo aberto, pelo que as coisas que nos parecem belas hoje poderiam ser feias, por exemplo, para o homem grego⁹⁰¹. Deste modo, o autor atende ao aspeto cultural e histórico da realidade na sua reflexão metafísica.

Toda a realidade fora de Deus atualiza a beleza na matéria somática, tal como a presença de Cristo diante dos apóstolos depois da ressurreição, e não apenas na matéria orgânica. A beleza não é um mero modo da bondade, mas é um transcendental da realidade com caráter próprio e peculiar. A realidade enquanto se oferece ao sentimento tem o caráter próprio da beleza. A beleza é a realidade enquanto atualização na fruição estética⁹⁰². Para os escolásticos, toda a verdade é ser e todo o ser é verdade, tal como todo o bem é ser e todo o ser é bom, mas podemos dizer, hoje, que toda a beleza é real e todo o real é belo?

Considera Xavier Zubiri que nem toda a realidade é bela, porque há coisas feias e horrendas. Mas da mesma maneira, essa conversão não pode ser feita em relação aos outros transcendentais: nem toda a realidade é inteligível, como é o caso do mistério da Trindade em Santo Agostinho, e, por outro lado, também há realidades falsas. Assim, o irracional e o falso são momentos da realidade tal como é o verdadeiro⁹⁰³. O mesmo se aplica ao bom, pois há realidades más e indesejáveis. Neste sentido, o filósofo partilha com Duns Escoto a ideia de que a vontade pode querer o mal por si

⁸⁹⁷ Cf. *ibidem*, p. 95.

⁸⁹⁸ Cf. Xavier Zubiri, *Sobre el sentimiento y la volicion*, p. 345.

⁸⁹⁹ Cf. *ibidem*, p. 357.

⁹⁰⁰ Cf. *ibidem*, p. 369, 373.

⁹⁰¹ Cf. *ibidem*, p. 373.

⁹⁰² Cf. *ibidem*, p. 380.

⁹⁰³ Cf. *ibidem*, p. 383.

mesmo⁹⁰⁴. Os transcendentais são disjuntivos, porque pertencem a uma realidade transcendentalmente limitada.

Desta reflexão, conclui o autor que Deus não tem sensações para conhecer as coisas, mas conhece-as, nem tem razões apetitivas para querer as coisas, mas quere-as, e, embora não tenha afetos, tem sentimentos como aquele que intervém na função de criar. Deus cria porque é inteligente, volente e complacente para que as coisas reais existam. Nada do que sai da criação de Deus é falso, mau ou feio, mas tem a possibilidade de o vir a ser⁹⁰⁵. É importante frisar esta associação do falso, do mal e do feio à limitação, pois caso contrário estaríamos numa posição maniqueia, tal como aquela que associa a possibilidade da escolha do mal e do horrível à eternidade e infinitude. Esta possibilidade é da ordem do relativo e não do absoluto, pois no absoluto apenas subsiste o bem, o belo e o verdadeiro.

Os transcendentais são atualidades do real no sentido mundano e pelo seu caráter limitado têm um momento de negatividade, pelo qual as coisas podem ser falsas, más ou feias. Mas os transcendentais estão numa condição de coopertença: podemos dizer que a verdade é o bem da inteligência e que a beleza é o bem dos sentimentos (*bonum*), como podemos dizer que a beleza é a verdade do sentimento estético e o bem é verdade moral da vontade (*verum*), como podemos dizer que a beleza é um caráter de fruição da verdade na inteligência e é um caráter de fruição da bondade na vontade (*pulchrum*)⁹⁰⁶.

O real é verdadeiro (inteligível), bom (apetecível) e belo (atemperante) num sistema aberto e dinâmico, pois a verdade, a bondade e a beleza não estão dadas de uma vez por todas. Deus cria o Mundo não para sua glória, mas pela fruição de dar realidade ao que não é ele mesmo e, por isso, limitado e contingente. Em termos metafísicos, devemos dizer que Deus permite a existência de coisas falsas, más e feias, mas os aspetos positivos prevalecerão e dominarão⁹⁰⁷.

2. O sentimento metafísico da saudade

A saudade é um sentimento metafísico e, por isso, objeto de reflexão ontológica. Isto significa que a saudade é uma modalidade do sentimento e que cada saudade concreta manifesta de forma parcial a saudade transcendente e atemática. Nesse sentido, como afirma Andrés Torres Queiruga, a

⁹⁰⁴ Cf. *loc. cit.*

⁹⁰⁵ Cf. *ibidem*, p. 385.

⁹⁰⁶ Cf. *ibidem*, p. 387.

⁹⁰⁷ Cf. *ibidem*, p. 391.

satisfação de uma saudade concreta, pela presença de algo desejado anteriormente ausente, pode significar a eliminação *dessa* saudade, mas não o fim *da* saudade. A experiência subjetiva da realização concreta da saudade nunca é vivida em plenitude, como se encerrasse um excesso de ausência e uma distância impossível de eliminar⁹⁰⁸.

Quer isto dizer que a realidade está maculada por uma carência ou deficiência ontológica absoluta e insuperável que se manifesta no sentimento pela impossibilidade definitiva da satisfação da saudade?

Esta questão denuncia o caráter paradoxal deste sentimento e da sua tematização. O sentimento da saudade é um sentimento de amor e a ausência que manifesta é uma ausência muito presente, porque é uma ausência física no modo de presença espiritual. O que é específico do sentimento saudoso é que a ausência e a presença remetem para uma paradoxal comunhão e união. A presença do outro como realização do eu dá-se de forma paradoxal na comunhão espiritual dessa ausência presente ou dessa presença ausente. É verdade que, quando a possibilidade de anular a ausência se esgota, o sentimento de saudade dá lugar ao sentimento de tristeza, e que, quando a distância se elimina, o sentimento de saudade é substituído pelo sentimento da completude e da felicidade. Mas nem a tristeza significa a eliminação absoluta da comunhão espiritual e da saudade, nem a felicidade significa a eliminação absoluta da distância e da saudade.

Nesta perspectiva, a saudade é transcendente, porque pertencente ao dinamismo do espírito e do amor e remete para a possibilidade de uma comunhão mais ampla. É transcendente porque supera o limite do concreto e é saudade porque essa possível comunhão dá-se no modo de ausência e desejo de mais ser⁹⁰⁹. Os diferentes níveis de realização concreta, na imediatêz do mundo e dos outros, não esgotam a vontade de união amorosa e o desejo de completude, exigindo uma abertura absoluta que se traduz em termos religiosos pelo sentimento da saudade de Deus. A experiência de Deus dá-se no modo de presença ausente.

No quadro de uma metafísica teísta da transcendência, podemos dizer que isso é assim, não por insuficiência ou por incapacidade do ser infinito de Deus em se manifestar de forma plena, mas por excesso no dinamismo inefável da sua presença espiritual. Também a comunhão com o divino não esgota o desejo de maior união amorosa. Também a ausência dessa comunhão não elimina a esperança da plenitude. Mesmo nos casos em que o cumprimento ou a satisfação da saudade vai

⁹⁰⁸ Cf. Andrés Torres Queiruga, *Para unha Filosofía da Saudade*, Ourense, Editorial Galaxia, 2003, p. 53.

⁹⁰⁹ Cf. *ibidem*, p. 49.

para além do esperado, fica um resto de esperança de que a união seja ainda mais perfeita, no sentido de que a situação presente de felicidade é, ao mesmo tempo, entendida como penhor do futuro e de maior felicidade.

Importa regressar à questão inicial. Como é que podemos entender a saudade como um dos atributos do ser transcendente e infinito, de que os seres participam nas formas categoriais da vivência concreta, se a saudade é um sentimento e encerra um sentido de carência? Não será mais correto entender o carácter ontológico da saudade no contexto de uma metafísica panteísta ou panenteísta da cisão e da degradação imanente, associando-a à condição finita da realidade temporal como desejo de regresso à unidade originária? Na metafísica monista da queda e da restauração de autores como Sampaio Bruno e Teixeira de Pascoaes, o cosmos, na dispersão da sua heterogeneidade, geme de saudade da homogeneidade originária. Mas como conceber a saudade transcendente numa metafísica teísta da criação e da consumação que atribui ao ser absoluto e imutável de Deus toda a perfeição e plenitude e atribui a todas as criaturas uma participação dessa bondade e verdade, no reconhecimento de que a redenção não incide no regresso, mas na ascensão plenificadora para o futuro escatológico?

Podemos encontrar duas soluções distintas para esta dificuldade no plano da metafísica teísta: a primeira, já aqui enunciada, apresenta a saudade como sentimento espiritual transcendente de *eficiência*, que consiste no desejo de permanência na relação de comunhão que se dá de forma paradoxal na correlação entre imanência e transcendência, unidade e alteridade, ausência e presença⁹¹⁰; a segunda solução apresenta a saudade como sentimento anímico e espiritual de *deficiência*, que revela a condição de contingência e consiste apenas na memória e desejo da completude perdida ou da perfeição ainda não atingida⁹¹¹. A primeira solução, ilustrada pela metafísica da saudade de Manuel Cândido Pimentel, privilegia a pluralidade, a manifestação, o desenvolvimento e a plenificação, apresentando a saudade como sentimento transcendente da Alteridade entre Deus e as suas criaturas no desejo de permanência no amor absoluto⁹¹². A segunda solução, ilustrada pela filosofia da Saudade de António Dias de Magalhães, acentua a unidade, a queda e a redenção, apresentando a saudade como o sentimento espiritual do ser contingente, que

⁹¹⁰ Cf. Manuel Cândido Pimentel, «Da Saudade em Deus», in *Cadernos Vianenses*, Viana do Castelo, Câmara Municipal, tomo 34 (2004), p. 92.

⁹¹¹ Cf. António Dias de Magalhães, «Da História à Metafísica da Saudade», in *Saudade e Ser*, in Afonso Botelho e António Braz Teixeira (organização), *Filosofia da Saudade*, Lisboa, INCM, 1986, p. 266.

⁹¹² Cf. Manuel Cândido Pimentel, «Da Saudade em Deus», in *Cadernos Vianenses*, Viana do Castelo, Câmara Municipal, tomo 34 (2004), p. 89.

revela no nível ôntico-psicológico de cognição por co-naturalidade o desejo da vida imortal em Deus⁹¹³.

Vamos atender a três especificidades sobre o caráter ontológico do sentimento da saudade, no sentido positivo de manifestação vital do desejo amoroso do absoluto, que se podem encontrar em cada uma destas soluções: a primeira refere-se à saudade como reveladora da experiência antepredicativa do mistério do ser, paradoxalmente ausente e presente; a segunda refere-se à saudade como abertura absoluta e desejo de plenitude, traduzida na tensão existencial entre a angústia da privação e a esperança da presença; e a terceira refere-se ao fundamento divino da saudade que garante ao homem a possibilidade da abertura para a alegria e para a esperança da felicidade, mesmo no abismo do desespero.

3. O sentimento da saudade como revelador da experiência antepredicativa e atemática do Mistério do Ser

Como reconhece Paul Ricoeur, o sentimento resiste à tentativa de *formulação conceptual* da *racionalidade* lógico-analítica, que é reflexo de um processo judicativo de elaboração consciente⁹¹⁴, pelo que a sua tematização metafísica exige uma abordagem fenomenológica que privilegie a *formulação nocional* do *pensamento*, que é reflexo de uma vivência espontânea pré-reflexiva, e que atenda ao seu caráter manifestativo do ser, que não se dá em forma pura e abstrata, mas dá-se através dos seres determinados mediante sensações e imaginações⁹¹⁵. O sentimento é ontológico porque constitui-se como revelador da experiência primordial do ser do homem. A relação com o Mundo experimentada no sentimento, irreduzível à polaridade entre afeição subjetiva e intencionalidade objetiva, revela-nos a nossa pertença mais profunda à realidade, num nível que nomeamos de antepredicativo⁹¹⁶.

Esta experiência originária e atemática da saudade, que mostra a abertura absoluta do homem à plenitude do Ser⁹¹⁷, oculta-se na razão lógico-analítica do senso comum e da ciência e oculta-se na conceptualização da razão filosófica. Por isso, como refere José Enes, sem se abandonar a

⁹¹³ António Dias de Magalhães, «Da História à Metafísica da Saudade», in *Saudade e Ser*, in Afonso Botelho e António Braz Teixeira (organização), *Filosofia da Saudade*, p. 266.

⁹¹⁴ Cf. Paul Ricoeur, *À l'école de la Phénoménologie*, Paris, J. Vrin, 1986, p. 251.

⁹¹⁵ Cf. Amor Ruibal, *Los problemas fundamentales de la Filosofía y del Dogma*, vol. IX, Santiago de Compostela, Tipografía del Seminario Conciliar de Santiago (de Compostela), 1936, p. 19.

⁹¹⁶ Cf. Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité. L'Homme faillible*, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1960, p. 101.

⁹¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 121.

categorização necessária à comunicação e à tematização desse encontro espontâneo, é necessário recorrer a uma linguagem transpredicativa ou superpredicativa que, através do mostrar-se metafórico e poético do ver intuitivo, revele a sugerência antepredicativa implícita na predicação racional acerca desse sentimento sobre a realidade vital e incondicional que tudo sustenta e encaminha para si⁹¹⁸.

Trata-se do encontro do sujeito com o todo indefinido onde as coisas surgem ao ser, por virtude imanente da espontaneidade manifestativa ou genética dessa realidade total (*natura rerum*). O plano desta ordem natural das coisas, em que se dá a originalidade luminosa do fenómeno, manifesta-se à intuição no sentir inteligente, constituindo um conhecimento distinto daquele que é proporcionado pela razão lógica: «(...) a coisa manifesta-se no sentir e, nesta manifestação, a existência da natureza é conhecida *per se*, ou seja, por um conhecimento imediato»⁹¹⁹. A função noética do *intuitos* corresponde à operação da inteligência em ato primeiro na percepção do seu objeto, que significa um olhar vigilante acerca do ser, apreendendo-o e guardando-o sem interferir, numa postura de completo respeito e recato⁹²⁰. Este momento da operação da inteligência em *ato primeiro* é descrito por Leonardo Coimbra com a noção noético-emocional de *Alegria* e corresponde ao ver intuitivo que permite um contacto de imediata *assimilação e apreensão*, numa experiência atemática da realidade que nos introduz na energia exuberante da beleza indizível do ritmo cósmico, transmitindo-nos um sentimento de verdade, paz e harmonia⁹²¹.

José Enes considera que se trata de uma manifestação sensorial, em que as coisas vêm à intuição como nascidas (*res natae*), mas que, ao se apresentarem por contraposição ao nada (*non res natae*), surgem como seres. É neste primeiro aparecer que o ser se manifesta na sua ação de vir a ser, excedendo o que se descerra na manifestação sensorial enquanto natureza. A *coisa* oferece-se como ser sensível, mas já enquadrada numa representação conceptual e imagética, a *natureza* assoma em cada coisa como força geradora imanente, mas também já sob a representação, naquilo que Leonardo chama os *atos segundos* da inteligência que podem pesar como preconceitos ilegítimos que nos fazem desviar do contacto perfeito com a realidade, isto é, da vida da graça que

⁹¹⁸ Cf. José Enes, *Estudos e Ensaios*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982, p. 97.

⁹¹⁹ *Idem*, *À Porta do Ser. Ensaio sobre a justificação noética do juízo de percepção externa em São Tomás de Aquino*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 375.

⁹²⁰ Cf. *ibidem*, p. 93.

⁹²¹ Cf. Leonardo Coimbra, *O Homem às Mãos com o Destino*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1950 (separata da Revista Portuguesa de Filosofia, Braga, VI, 1 [1950]), in *Obras Completas*, vol. VIII, Lisboa, INCM, 2014, p. 333.

está a montante dos erros de precipitação e de utilitarismo da conceptualização lógica⁹²². Neste segundo momento do exercício discursivo de racionalização dá-se a ocultação da unidade originária entre o sujeito cognoscente e o objeto na vivência pré-categorial da comunhão matricial, numa relação mediata e hermenêutica dos conteúdos intuitivos assimilados, que o filósofo criacionista representa pela noção noético-emocional de *Dor*⁹²³.

Embora primigénia, a experiência atemática de ser exige a predicação conceptual, não só para se comunicar, mas também para se desenvolver na sua ação manifestativa progressiva e dinâmica. Mas acontece que esse processo fica incompleto, se decorrer apenas pela ação predicativa e pelo distanciamento crítico da inteligência *em ato segundo*. É necessário recorrer ao terceiro momento, que José Enes apelida de transpredicativo e Leonardo Coimbra representa pela noção noético-emocional da *Graça*, pelo qual se dá a síntese entre a racionalização conceptual e a simbólica poética⁹²⁴. Neste terceiro momento da atividade pensante, a linguagem lógica, pelo recurso ao discurso metafórico, tem a função de estimular as situações imaginativo-intelectuais em que a emoção abre a intuição para a explicitação do que era conhecido sem se saber, mostrando a sugerência antepredicativa que traz implícita⁹²⁵.

Considera Leonardo Coimbra que, pelo recurso a este lirismo metafísico e à fé da revelação, a comunicação da experiência do impensado na vivência atemática do encanto de simplesmente viver e existir, traduz-se no reconhecimento de que a abertura originária e espontânea ao infinito de Ser significa a presença de Deus e pode ser ilustrada pela *noção* noético-emocional da *Graça*⁹²⁶. É uma experiência gratuita que não depende da imposição conceptual da razão, mas da manifestação primordial do Ser na sensação da Vida, traduzida em termos religiosos pela noção da iniciativa divina que se revela como Mistério inefável e Excesso indizível. A presença do Mistério da Vida é um dom primitivo que fica oculto pela razão utilitária, mas que se manifesta na inocência da intuição comunicada pelo discurso que contacta coextensivamente o corpo da realidade e se revela na ascese da experiência simbólica religiosa: «E esse dom primitivo só uma ascese artística o pode desvendar aos nossos olhos, como só uma ascese religiosa o pode revelar

⁹²² Cf. *loc. cit.*

⁹²³ Cf. *idem*, *A Alegria, a Dor e a Graça*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, in *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, INCM, 2006, p. 45 [10].

⁹²⁴ Cf. José Enes, *Estudos e Ensaios*, p. 96.

⁹²⁵ *Idem*, *À Porta do Ser. Ensaio sobre a justificação noética do juízo de percepção externa em São Tomás de Aquino*, p. 130.

⁹²⁶ Cf. Leonardo Coimbra, *A Razão Experimental: Lógica e Metafísica*, Porto, Renascença Portuguesa, 1923, in *Obras Completas*, vol. V, tomo II, Lisboa, INCM, 2009, p. 285 [376].

como dom, marcado ainda dos dedos da mão doadora»⁹²⁷.

No fundamento pré-conceptual e antepredicativo dá-se a presença do Ser como graça divina, numa com-presença mundanizadora que significa deixar à realidade a liberdade de presentear-se no processo de com-agir. Ora, considera José Enes que representar significa voltar a tornar presente a presença originária desaparecida, mas isso só é possível pela memória intuitiva que sente o desejo de voltar a ver a coisa que se presenteara a ela mesma na vivência atemática. O ser é o apelo desse desejo e o que se abre no intuito ou na inteligência em ato primeiro, quando a coisa desaparece, é a *saudade do ser*: «A saudade nasce de sentir-se ausente do que se presenteara no sentir. Solidão sentida, desolação inconstentida, consolação desejada, eis a saudade»⁹²⁸. A saudade resulta do sentimento de privação da coisa por parte do sujeito intuitivo e no gesto de oferecer e aceitar, dramatizado no rito litúrgico do sacrifício ou nas sílabas silenciosas do poema, procura reconduzir-se à maravilha da primeira presença de pura graça. Na representação das linguagens mítica, litúrgica, artística e literária dá-se a repetição do momento original em que o ser se doou com-nascendo com o intuito no presentear-se da coisa. Estas linguagens, pela imagética metafórica e analógica, transportam o ímpeto da saudade desse encontro originário com o ser e, num presentear-se *factivo* e *fictício*, procuram vencer a distância entre a intuição e o ser, reproduzindo esse nascimento original: «O mistério então vislumbrado, agora, assoma no desejo de tornar a repetir tal maravilha pela eficácia mágica da representação»⁹²⁹. Se for uma representação puramente lógica, esse desejo sai frustrado.

Para José Enes, a alegria pela maravilha do nascimento e a dor pela suspeita da morte originam o pressentimento do mistério e acentuam a saudade da presença. A representação penetrada pelo discurso poético, em ritmo teatral ou litúrgico, procurará repetir a presença e, dessa maneira, *matar a saudade*. Esta experiência fenomenológica da saudade como via de acesso ao ser é um sentimento que revela, no plano da predicação consciente, o desejo de regresso à abertura originária do Infinito vivida na experiência antepredicativa inconsciente e esse regresso só poderá ser feito pela via categorial. Portanto, em José Enes, a saudade não será a própria experiência originária antepredicativa, convocando o pensar à sua tematização categorial por via da linguagem

⁹²⁷ Cf. Leonardo Coimbra, *O Homem às Mãos com o Destino*, in *Obras Completas*, vol. VIII, p. 334.

⁹²⁸ José Enes, *À Porta do Ser. Ensaio sobre a justificação noética do juízo de percepção externa em São Tomás de Aquino*, p. 377.

⁹²⁹ *Loc. cit.*

poética⁹³⁰, mas a saudade é o sentimento que manifesta a ausência dessa experiência atemática primigénia com o desejo de a voltar a tornar presente, o que só é possível pela mediação de uma representação que inclua a simbologia metafórica sugestiva da intuição originária do mistério do Ser. Assim, Manuel Cândido Pimentel tem razão ao denunciar que a noção de saudade de José Enes está associada apenas ao sentimento da carência e da solidão, esquecendo que no dinamismo da saudade a ausência significa a presença como um outro⁹³¹.

Enquanto sentimento metafísico da alteridade, na saudade dá-se a presença do ser, não na indiferenciação ontologista da subjetividade ou panteísta da idealidade, mas na diferença ontológica que manifesta a realidade paradoxal e analógica da sua transcendência imanente e da sua imanência transcendente que não se confunde com a diferença coisificada de um objeto sensível em relação a outro. A partir de um sentido negativo do sentimento da saudade, que faz acentuar o seu lado da ausência e angústia em detrimento do seu lado da esperança e felicidade, José Enes transmite a ideia de que todas as formas de representação deixam saudade do objeto, constituindo-se a saudade como meramente instrumental. Ora, de modo distinto, nós consideramos que a saudade é o sentimento metafísico que manifesta a própria experiência antepredicativa de abertura ao ser infinito e incondicional como fundamento originante e presença plenificante de todo o existir que se dá em forma de ausência pelo excesso inefável do seu Mistério absoluto. Não há saudade desse encontro transcendental com o ser, mas o próprio encontro se dá saudosamente, porque o ser não é passível de total apropriação e total definição. O excesso do Ser manifesta-se emocionalmente através do sentimento da Saudade. Também neste sentido, o filósofo da *razão comovida* acusa José Enes de pensar a saudade no plano especulativo da representação, quando a saudade deve ser entendida como um olhar para a origem que não é representação nem por esta pode ser dada⁹³². O sentimento da saudade do ser vai para além da representação e procura a identidade do si saudoso com o que deseja em saudade, revivendo em matinal frescura essa comunhão perdida. A saudade do ser é a saudade do que não está representado ou do que está oculto no pressentimento da origem, antes do exercício judicativo, mas este desejo ontológico de se recolher à presença que também afeta a corporeidade só poderá ser satisfeito plenamente na vida divina para além da morte. A satisfação deste desejo saudoso na nossa condição temporal

⁹³⁰ Cf. Manuel Cândido Pimentel, «A noética da Saudade. Interrogação a José Enes», in *Nova Águia - Revista de Cultura para o século XXI*, n.º16 (2.º semestre de 2015), p. 179.

⁹³¹ Cf. *loc. cit.*

⁹³² Cf. *ibidem*, p. 180.

finita dá-se em forma de presença-ausência, como prefiguração da satisfação plena, e para não ficar absolutamente oculta, advém à transpredicação nocional da linguagem poético-metafísica que pode incluir os dados da fé.

A *noção* é uma presença atemática que está envolvida de maneira diversa em cada *conceito* que a explicita, revelando o caráter invisível e inefável do ser que se presentifica no sendo dos seres e que se oculta à operação funcional da razão técnica e científica. Desta maneira, a saudade no sentido transcendental não é um conceito, mas é uma noção sentimental presente nos sentimentos concretos de forma velada. Na sua pureza ontológica, a saudade traduz o momento original de manifestação do ser humano como desejo de realização plena e de manifestação do ser como excesso de infinitas possibilidades. Mas na realidade psicológica concreta do homem, este momento originário atemático surge traduzido, com maior ou menor intensidade, no sentido da angústia ou no sentido da esperança: a saudade significa a memória angustiada da privação ou da perda com o desejo expectante de reunião com o bem ausente. A nostalgia da terra natal ou o desejo de Deus são traduções saudosas concretas do momento originário pré-consciente desse encontrar-se do ser humano enquanto comunhão em ausência e plenificação em potência: a saudade torna presente de modo espiritual o bem ausente na forma física⁹³³.

A saudade só tem realidade e existência concreta nas suas diferentes manifestações psicológicas. É o impulso originário e fundante das saudades particulares, isto é, a sua condição de possibilidade. A ânsia de algo que ainda não se possui ou não se vive é um sentimento concreto que *está aí*, de uma ou de outra forma, que pertence a determinada pessoa e se dá em determinada circunstância. Comum a estes diversos estados ou atualizações, num momento estrutural que os unifica, está esse dinamismo transcendente da saudade que os origina. Essa fonte é Excesso e Mistério, enquanto impulso de infinita realização e enquanto realidade inefável que se oculta na conceptualização lógica e se revela na intuição de forma dinâmica e assintótica e nunca de forma estática e definitiva.

4. A saudade como abertura absoluta e desejo de plenitude

O sentimento constitui a pertença da existência ao ser e na sua forma excelsa de sentimento ontológico possibilita que o absoluto, paradoxalmente transcendente e imanente ao nosso fundo vital, venha ao seio do nosso coração como Amor Incondicional. O sentimento ontológico

⁹³³ Cf. Andrés Torres Queiruga, *Para unha Filosofía da Saudade*, p. 74.

manifesta a interioridade do Absoluto, que deixa de ser apenas uma ideia ou a Ideia das ideias, para se revelar como Afetividade. Mas como interpela Paul Ricoeur, não será que ao dividir-se como negativo e positivo, angústia e felicidade, o sentimento ontológico se anula a si mesmo? Ao concretizar-se em angústia e felicidade o sentimento não impede ou oculta esse Absoluto de Amor? Como explica o autor francês, a angústia é o sentimento da diferença ontológica, mas é a Alegria que expressa a nossa ligação ao Ser. A angústia não é expressão de um princípio absoluto negativo, à maneira do defendido pelo dualismo gnóstico maniqueísta, mas reflexo de uma realidade relativa. A angústia como sentimento da ausência e da distância é apenas consequência da condição de finitude e constitui-se como o reverso do sentimento da presença e da envolvimento que manifesta a realidade absoluta da Alegria espiritual, do Amor intelectual ou da Felicidade⁹³⁴. Na forma participativa de ser, ao mesmo tempo una e múltipla, estável e móvel, atual e possível, a angústia e a felicidade não são sentimentos contraditórios, mas contrários, porque, estando radicados no mesmo ser, manifestam níveis e graus distintos. Todo o ente tem o ser restrito a um modo ou grau de ser numa referência ao seu contrário, ou seja, a tudo aquilo que ele não é e do qual se diferencia. Nessa diferença gradativa de ser, a angústia manifesta a realidade relativa da finitude por ausência da felicidade e esta, por sua vez, manifesta a realidade absoluta da infinitude. Assim, só a felicidade pode ser nomeada de ontológica, não tendo a angústia outro fundamento que não seja o de privação e de ausência, tal como acontece com o mal em relação ao bem. Sendo expressão da diferença ontológica e uma ameaça para o homem histórico, não tem caráter suficientemente constitutivo e definitivo. O ente existe por meio do ser, neste subsiste e para este tende, apesar das resistências. O ente tem o ser, mas de forma limitada ou participada, pelo que pode adquirir diversas maneiras de ser e diversos graus, incluindo as formas de privação e carência⁹³⁵. No mal e na angústia dos entes expressa-se o absoluto divino como ocultamento e ausência, no bem e na alegria expressa-se como manifestação e presença. O absurdo desse ocultamento exige do pensamento humano a procura de sentido, e nesta, o divino que antes se tinha ocultado volta a revelar-se como o único e incondicional absoluto para que tende essa procura.

No entanto, considera André Torres Queiruga que a angústia não é uma mera ilusão e, embora não tenha primazia, é um sentimento significativo na vivência concreta que ameaça a realização

⁹³⁴ Cf. Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité. L'Homme faillible*, p. 122.

⁹³⁵ Cf. Ângelo Alves, *A corrente idealístico-gnóstica do Pensamento Português contemporâneo*, Antero, Pascoas, Pessoa, Porto, Estratégias Criativas, 2010, p. 42.

histórica e exige atenção fenomenológica⁹³⁶. Na vivência concreta dá-se a alternância entre a angústia e a felicidade e para que se compreenda a ligação entre elas na existência, tem de haver um termo intermédio que constitua a sua matéria ontológica, como se fosse uma mesma moeda com duas faces em que a felicidade é o anverso e a angústia é o reverso. Procurará mostrar que essa realidade mediadora é a saudade, enquanto Abertura ao Absoluto, a qual encerra um caráter irrestrito que não pode ser satisfeito por nenhuma realização relativa e limitada. Define-a como uma indecisão originária e prévia, que ainda não é esperança, mas também já não é angústia, porque é a capacidade em ato de ambas, ou seja, o radical emergir do sentimento ontológico que na realidade vivida se concretizará numa das duas⁹³⁷.

Nesse encontro com a abertura última do seu ser, o homem faz a experiência da presença antecipada de uma plenitude futura. Em estado contemplativo de vigília, o homem reconhece-se participante do Excesso infinito da perfeição, sem nome e limites, em liberdade incondicional e amor superabundante. Nesse momento, a saudade converte-se em esperança. Em estado alienado pela imposição da razão funcional da ciência e da técnica, que exige a certeza da objetivação e a exatidão das ideias claras, a saudade perde-se nos caminhos da angústia. A comunhão é a felicidade, a sua ausência total e definitiva é a angústia. Conforme se viva como maior ou menor lucidez, as concretizações da saudade acentuam mais ou menos um destes polos na gradação interminável das suas posições intermédias.

A saudade apresenta-se assim como o transfundo unitário capaz de mediar as duas grandes possibilidades do ser humano, não por artifício lógico, mas por manifestação da sua essência. Enquanto se descobre como ser saudoso nessa constitutiva abertura, o ser humano experiencia-se como essa dupla possibilidade. O sentimento saudoso está marcado pela dialética ausência-presença, mas no pressuposto de uma metafísica teísta, trata-se de um sentimento em trânsito que tende a resolver-se em presença e em comunhão atual. Considera Andrés Torres Queiruga que o trânsito não está assegurado e que a presença saudosa é sempre e apenas promessa em ausência, porque na condição histórica de finitude não é possível atingir a plenitude. A saudade constitui esse equilíbrio dinâmico e não resolvido, em que a plenitude surge apenas como possibilidade e se mantém no modo de ausência-presença. Se prevalecer a presença sobre a ausência, ou seja, a promessa de plenitude sobre a ameaça do nada, a saudade converte-se em esperança. Se prevalecer

⁹³⁶ Cf. Andrés Torres Queiruga, *Para unha Filosofía da Saudade*, p. 62.

⁹³⁷ Cf. *ibidem*, p. 63.

a ausência e a ameaça, a saudade converte-se em angústia. Esperança e angústia são vivências dinâmicas que expressam a condição existencial de homem caminhante e peregrino (*homo viator*), numa insatisfação que conduz à procura da perfeição e da felicidade⁹³⁸.

5. Conclusão: o fundamento divino da Saudade

Podemos pois concluir que a dinâmica conatural à saudade, não é abertura para a possibilidade da angústia, mas sim para a possibilidade da esperança. As correntes filosóficas que tendem para a primeira perspetiva não atingem o alcance total da metafísica da saudade e ficam no plano meramente fenomenológico ou no plano de uma metafísica maniqueísta. Neste sentido, responde Queiruga, que no contexto do existencialismo não transcendente, a inclinação é a da angústia, mas que no contexto da metafísica teísta a primazia é da esperança. É comum que depois de experiências de profunda frustração e dolorosa desestruturação da personalidade, haja um profundo desvio na interpretação do sentimento saudoso e na conceção do ser do homem, tal como se pode verificar nas filosofias da náusea, da angústia e do desespero. Este engano acontece também no caso do teísmo profundamente influenciado pelo gnosticismo dualista e maniqueísta, porque as duas possibilidades ganham igual dignidade com estatuto escatológico, sob a representação metafórica da salvação eterna do paraíso e da condenação eterna do inferno.

Há uma radical positividade na dinâmica mais radical da saudade, porque como salienta Xavier Zubiri na sua teoria da religação, ser com Deus é algo constitutivo da existência humana e a saudade manifesta esse sentimento vital de pertença que remete para um princípio originário de inacabamento e para um fim de completude. Para este filósofo não há que falar numa disputa entre os órgãos do sentimento e da razão para se saber qual deles é primeiro no acesso a Deus, porque o ser do homem é constitutivamente um ser em Deus. O homem encontra-se implantado na existência, que é uma concretização de ser, e nela se realiza a si mesmo na unidade incomunicável de pessoa, vivendo com os demais entre as coisas. O homem existe no sentido de ser um ente cuja entidade consiste em ter de se realizar como pessoa, mas o que o impulsiona a viver é anterior a esse fazer-se existencial na força de estar realizando-se ou de estar a ser, a qual não vem das coisas nem de si mesmo. O homem está vinculado a algo que previamente o faz ser, numa religação ontológica que nos permite dizer que antes de ir para algum lado, o homem vem de algo divino que o fundamenta e lhe permite ir sendo. O homem está aberto ao ser das coisas, encontra-se com

⁹³⁸ Cf. *ibidem*, p. 74.

elas e vai até elas, mas o seu encontro com Deus não se dá no mesmo sentido do encontro com as coisas. O homem não está com Deus, mas está *em* Deus, ou seja, vem de Deus e tem que fazer-se pessoa indo para Deus. Mas este ulterior ir para Deus, no dinamismo progressivo e plenificador da sua realização pessoal, significa a condição ontológica de ser levado por Deus, porque n'Ele vivemos, somos e existimos (At 17, 28)⁹³⁹.

Esta realidade vital, e não intelectual, de sentir-se vir de Deus e ir para Deus, constitui o sentimento da saudade no seu mais radical significado ontológico. Tal como o ateísmo só é possível nesta deidade aberta pela religação frontal a Deus, também a angústia só é possível no seio do movimento positivo da saudade, que pela esperança explícita essa relação, pois o Deus de Amor é o único fundamento absoluto e o único destino absoluto. Neste sentido, Andrés Queiruga associa a saudade ao sentimento puro e incontaminado do homem na sua determinação última como ente finito em ato de transcendência e em peregrinação para a comunhão. Remete o sentimento da saudade para a condição anterior à queda e à plenitude, na pureza do realmente possível, a qual permite ao ser humano, nos abismos mais desesperados da angústia, não perder nunca totalmente a esperança de se encontrar. A esperança que o homem sente é a manifestação da promessa divina de salvação ou de regresso ao paraíso (Gn 2, 15). Por este vínculo ontológico que não depende de si, mas da graça divina no silêncio do sentimento e na voz da palavra, o homem pode experimentar a Alegria na tristeza e na angústia da sua condição finita⁹⁴⁰.

Referências bibliográficas

- ALVES, Ângelo, *A corrente idealístico-gnóstica do Pensamento Português contemporâneo, Antero, Pascoas, Pessoa*, Porto, Estratégias Criativas, 2010.
- COIMBRA, Leonardo, *O Homem às Mãos com o Destino*, Braga, Faculdade de Filosofia, 1950 (separata da Revista Portuguesa de Filosofia, Braga, VI, 1 [1950]), in *Obras Completas*, vol. VIII, Lisboa, INCM, 2014.
- COIMBRA, Leonardo, *A Alegria, a Dor e a Graça*, Porto, Renascença Portuguesa, 1916, in *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, INCM, 2006.
- COIMBRA, Leonardo, *A Razão Experimental: Lógica e Metafísica*, Porto, Renascença Portuguesa, 1923, in *Obras Completas*, vol. V, tomo II, Lisboa, INCM, 2009.
- ENES, José, *Estudos e Ensaios*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982.
- ENES, José, *À Porta do Ser. Ensaio sobre a justificação noética do juízo de percepção externa em São Tomás de Aquino*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.

⁹³⁹ Cf. Xavier Zubiri, *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 433.

⁹⁴⁰ Cf. Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité. L'Homme faillible*, p. 156.

- MAGALHÃES, António Dias de, «Da História à Metafísica da Saudade», in *Saudade e Ser*, in Afonso Botelho e António Braz Teixeira (organização), *Filosofia da Saudade*, Lisboa, INCM, 1986.
- PEREIRA, José Carlos, *A Subjetividade nos limites da Razão, Ensaios de Estética*, Lisboa, Opera Omnia, 2018.
- PIMENTEL, Manuel Cândido, «Da Saudade em Deus», in *Cadernos Vianenses*, Viana do Castelo, Câmara Municipal, tomo 34 (2004).
- PIMENTEL, Manuel Cândido, «A noética da Saudade. Interrogação a José Enes», in *Nova Águia - Revista de Cultura para o século XXI*, n.º16 (2.º semestre de 2015).
- QUEIRUGA, Andrés Torres, *Para unha Filosofía da Saudade*, Ourense, Editorial Galaxia, 2003.
- RICOEUR, Paul, *À l'école de la Phénoménologie*, Paris, J. Vrin, 1986.
- RICOEUR, Paul, *Finitude et culpabilité. L'Homme faillible*, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1960.
- RUIBAL, Amor, *Los problemas fundamentales de la Filosofía y del Dogma*, vol. IX, Santiago de Compostela, Tipografía del Seminario Conciliar de Santiago (de Compostela), 1936.
- ZUBIRI, Xavier, *Sobre el sentimiento y la volición*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- ZUBIRI, Xavier, *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- ZUBIRI, Xavier, *El Hombre y Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

A saudade, figura onde o mistério esfriou em medalha: silêncio e solidão em *Para a Luz*, de Teixeira de Pascoaes

Resumo: O mote inicial desta reflexão inicia-se com a obra *Para a Luz*, de Teixeira de Pascoaes, datada de 1904. A partir de uma leitura próxima desta obra, proponho três momentos consequentes de análise, assim dispostos: no primeiro, entendido como ponto prévio, analisarei a poesia de Pascoaes como uma elegia do desencantamento, procurando aclarar qual o sentido da existência do homem na relação directa com a Divindade; no segundo momento, intitulado «As duas faces da Medalha: Silêncio e Solidão, as duas pessoas da saudade ou as máscaras de Deus e do Homem», clarificarei o que se entende por saudade, enquanto figura do pensamento, e qual a função da poesia entendida como epitáfio e, por fim, no terceiro momento, intitulado «A linfa da saudade», mostrarei o propósito programático do pensamento de Pascoaes.

Palavras-chave: Poesia, silêncio, solidão, saudade, criação, Teixeira de Pascoaes.

The Longing, figure where the Mystery cooled in Medal: silence and solitude in Teixeira de Pascoaes's *For the Light*

Abstract: The initial motto of this reflection begins with Teixeira de Pascoaes's work *For the Light*, dated 1904. From a close reading of this work, I propose three consequent moments of analysis, thus arranged: in the first moment, understood as a previous point, I will analyze Pascoaes's poetry as an elegy of disenchantment, trying to clarify the meaning of man's existence in direct relation with the Divinity; in the second moment, entitled «The two faces of the Medal: Silence and Solitude, the two people of longing or the masks of God and of Man», I will clarify what is meant by longing, as a figure of thought, and what is the function of poetry understood as epitaph and, finally, in the third moment, entitled «The lymph of the longing», I will show the programmatic purpose of Pascoaes's thought.

Keywords: Poetry, silence, solitude, creation, longing, Teixeira de Pascoaes.

* A autora deste texto é financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, com uma Bolsa de Doutoramento com a referência SFRH/BD/120804/2016.

*A saudade é isto: viver nas ondas
E não ter pátria no tempo.
E desejos são isto: diálogos baixos
De horas diárias com a eternidade.*

*A minha luta é esta:
Sagrado de saudade
Divagar pelos dias.
Depois, largo e forte,
Com mil raízes fundo
mergulhar vida dentro –
e, amadurecido em dor,
ir longe pra além da vida,
longe pra além do tempo!*

Rainer Maria Rilke

1. Ponto prévio

Para a Luz, obra de 1904, que precede criações como *Sempre* (1898), *Terra Proibida* (1899), *A Ventura* (1903), *Jesus e Pã* (1904), não encontra no panorama da crítica literária espaço cultivado. Neste sentido, e convicta de que se trata de uma obra poética que assume preponderância quer para a compreensão do sistema gnóstico de Pascoaes, quer para uma análise sobre a saudade, creio surpreender nesta obra as mais fundas preocupações reflexivas de Pascoaes sobre a criação poética, enquanto chave de leitura para o sentido da existência do homem na relação directa com a Divindade.

A obra em apreço possui, desde logo, um tom particular que recupera não apenas a mais alta tradição lírica, como também a cultura helenística que encara a Poesia sob a forma de epitáfio – poder-se-ia dizer que é uma construção elegíaco-lírica, cujo assunto é religioso. E não será assim cerzida toda a criação – entenda-se a poesia e a prosa – de Teixeira de Pascoaes?

Sendo esta obra dedicada à alma do irmão do Poeta, António (1880-1903) – que se suicida aos 23 anos em Coimbra, a 20 de Junho de 1903, tendo Pascoaes 26 anos – desengane-se o leitor que pense aí encontrar um lamento elegíaco inspirado na desgraça fraterna e familiar (a referência explícita ao irmão é feita apenas duas vezes), porquanto esse acontecimento trágico encontrar-se-á revestido pelas mais penetrantes inquietações metafísicas, atingindo a sua mais alta expressão,

ao lado de poetas como Rilke, em momentos de revolta cósmica que se expressa nestes termos: «Quis vingar-me da morte e, ergui à luz,/ Cantando este meu cálice de amargura.»

Só se poderá seguir com atenção e minúcia o propósito de Pascoaes se se atentar à concepção deceptiva e desiludida que o Autor tem sobre este mundo, ponto prévio desta reflexão. Canta, assim, Pascoaes:

Eu visionei o mundo assim como ele existe,
Alegre para o mal, para a bondade triste;
Para o crime um altar e cruz para a Verdade...
Um mundo ensanguentado e todo falsidade,
Que o calor do teu fogo, ó Satã, vem florir,
E onde ouço a Luz chorar e vejo a Treva a rir!...
(...)
Um abismo sem fundo onde soluça a Dor...
Dum ódio enorme, ódio sem fim, ódio infinito,
Que será da revolta o sempiterno grito!...⁹⁴¹

É assim que o título desta obra aponta para um temperamento que, por tão bem conhecer as trevas de que este mundo é feito, delas parte em busca da luz. Assim, o canto do Poeta é uma espécie de *fiat lux* em que a Poesia é já Teologia e o Poeta criador luciferino. É neste sentido que a lucidez de Pascoaes não deixa de surpreender o leitor ao afirmar que «a alegria da luz tem deslumbramentos»⁹⁴², isto é, que demasiada luz turva a vista e deixa na alma impressões de encantamento, perturbando a mente. Portanto, o Poeta só consegue divisar a noite, esse «negro abismo»⁹⁴³. Ante o anseio clorofílico do Poeta, tal como o entende Simone Weil⁹⁴⁴, este mundo deslumbrante torna-se ponto de acesso para uma outra realidade, cuja natureza não deixa de alimentar a alma do Poeta, nestes termos:

[alma] És precisa no mundo e não nos altos céus,
Que tu conheças bem a noite, o mal e a morte,
Antros onde não chega o resplendor de Deus!...

Ó Mãe, ó Criação descalça e visionária!
Nebulosa a sangrar, Génesis todo em pranto!⁹⁴⁵

⁹⁴¹ PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz, Vida Etérea, Elegias, O Doido e a Morte*, Assírio & Alvim, Lisboa 1998, p. 24.

⁹⁴² PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 37.

⁹⁴³ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 25.

⁹⁴⁴ Cf.: WEIL, Simone, *A Gravidade e a Graça*, tradução de Dóris Graça Dias, Relógio d'Água, Lisboa 2004.

⁹⁴⁵ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 35.

Na verdade, parece existir aqui uma estranha coincidência entre o sistema de Pascoaes e o de Espinosa, porquanto se o Génesis está todo em pranto, é porque é deus ou a natureza quem chora, senão lembre-se o verso: «Chora, na minha sombra, o génesis da treva». Por outras palavras, a poesia de Pascoaes é uma elegia do desencantamento, porquanto, só conhece o encanto quem não está sob o seu efeito, isto é, cativo e deslumbrado pela luz.

2. As duas faces da Medalha: Silêncio e Solidão, as duas pessoas da saudade ou as máscaras de Deus e do Homem

Se em cada verso, como defende Pascoaes em *Sombras*, jaz o Poeta fulminado, o mundo é a prova inequívoca da sombra sepulcral de Deus, morte pressentida em todas as cousas, em cada subtil aparência ou sombra. A saudade surge, assim, como a divina aparição, sombra de Deus, que vem da dor e vela a face do Poeta. O poeta canta, então, as formas repentinas, o delírio das cousas que, no seu olhar, se tornam lágrima e saudade. Será, justamente, dessa saudosa lágrima que se explicará a estranha Criação, afirma o poeta em *Vida Etérea*⁹⁴⁶. Nesta medida, torna-se claro o caveat de Pascoaes ao afirmar que, na distância, o homem deslumbrado e envolto no clarão do verso, cisma concentrado, dizendo: «estudai, com amor, um homem, e verás,/ que ele é a sombra de tudo, o fantasmas das cousas»⁹⁴⁷.

Dando corpo crítico ao título desta reflexão, defendo que a saudade é para Pascoaes, antes de mais, uma Figura, entendendo-se por figura o processo de linguagem pelo qual o autor altera o significado das palavras através de um esquema de pensamento. É, pois, a partir de uma figura de pensamento eleita, a do paradoxo, que o Poeta fundará aquilo a que em *Saudade e Saudosismo* apelidará de religião da saudade ou, em redução, uma religião do pensamento.

Se, tal como apresentado por Pascoaes, existe um dualismo do qual a saudade é feita, dado pelo desejo ela descender do sangue ariano e pela dor do sangue semita, poder-se-á distender e aplicar esse dualismo à própria inscrição da saudade, figura onde o Mistério esfriou em medalha.

Em primeiro lugar, a visão nítida do Poeta é concedida pela revisitação da Noite que provoca no seu corpo e na sua mente um arrefecimento peculiar. Este arrefecimento não é mais do que o processo em que a matéria ou as figuras do pensamento se esfriam: tal como no processo de

⁹⁴⁶ Cf. PASCOAES, *Para a Luz, Vida Etérea*, op. cit., p. 190.

⁹⁴⁷ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 74.

forjamento de metais, o poeta exerce pressão e compressão sobre os conteúdos de um mundo em ardência, cristalizando essas mesmas cintilações e cedendo ao leitor as medalhas ou as esculturas do seu pensamento. A este respeito, não deixa de ser curioso que em escultura o túmulo, também conhecido por jacente, possua uma parte interior de madeira apelidada de alma: alma porque tem uma função estrutural, porquanto é a ela que estão pregados os elementos de metal⁹⁴⁸.

Neste sentido, a saudade seria a parte estrutural de duas forças contrárias, a saber: a do silêncio da dor e a da solidão do amor. São estas as duas faces da Medalha ou, se se quiser, as duas pessoas ou máscaras da saudade, silêncio-dor e solidão-amor. Na primeira face, inscrever-se-ia a máscara da criatura com a impressão da sua orfandade genesíaca, donde o sofrimento humano, na segunda, encontrar-se-ia gravada a solidão de Deus, a tristeza divina. As duas faces irrompem, assim, como *corpos iguais que sofrem a mesma dor*, senão oiça-se:

Uma saudade abala, às vezes, todo o mundo.

Lágrimas numa face, orvalhos no arvoredor,
São corpos iguais sofrendo a mesma dor!...

(...)

Poetas, interrogai as lágrimas de tudo...
O vento, a pedra, o ar, as nuvens e o oceano.
Todo o olhar apagado e todo o lábio mudo,
A tristeza divina e o sofrimento humano.⁹⁴⁹

O canto do Poeta iluminando as trevas não dissimula, porém, o pranto do Criador ante a sua Criação, que é contínuo e incessante e, por isso, é que em Pascoaes a Mãe das Dores é as trevas. Ora, fazer dessa mesma dor um poema parece ser o resgate do adágio de Goethe (faze da tua dor um poema): a dor, princípio eterno da sombra triste e universal de Deus, actua com violência sobre a Criação e dela tanto «floresce um ramo», como «brota um verso»⁹⁵⁰. A tendência constante é, pois, a de uma treva que se ergue, separadora e recortada, impregnando o canto do Poeta de uma estranha densidade povoada de vozes, vultos e perfis, «formas desiguais, [que] são aspectos diversos/ Da dor de Deus que cristaliza em Universos!»⁹⁵¹.

⁹⁴⁸ Cf. CARNEIRO, Helena, «Belmira Maduro, entrevista por Helena Carneiro», *Forma de Vida*, Revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 13 (Maio de 2018).

⁹⁴⁹ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 69.

⁹⁵⁰ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 70.

⁹⁵¹ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 67.

Em segundo lugar, sabe-se que para o Poeta «o céu é apenas um disfarce azul do inferno»⁹⁵² e que a Poesia é, na verdade, a encarnação da alma universal da saudade, esse epitáfio da lágrima divina que é um dilúvio para este mundo. Nesta medida, o desejo insatisfeito é a causa da saudade e esta, ampliada à Natureza, torna-se a própria alma universal⁹⁵³.

Por conseguinte, Pascoaes vê este mundo como uma sepultura, espécie de sombra alongada de Deus, que se injecta na voz do Poeta a partir das Trevas. O verso «Dar sombra é irradiar a noite dum dor...»⁹⁵⁴ fixa justamente a ideia de uma sombra divina que fez noite o universo que é a sua dor. Na verdade, o mundo fenoménico e matérico é metamorfoseado e transfigurado pela «negra sombra/ feita de toda a sombra», que é o canto nocturno do Poeta. O mundo é, pois, sombra de Deus, sombra perpétua que acompanha o canto do Poeta, sombra que cristaliza em pensamento todas as formas vagas e diluídas. Neste sentido, a existência é apenas um esquisso da Vida que, ao nascer numa paisagem povoada de visões, logo se apaga, como firma o Poeta:

Deus é filho da Dor... se acaso Deus existe.
Brotou do seu olhar este Planeta triste,
Como uma lágrima sombria e torturada
Que no lenço do Azul caiu desamparada!⁹⁵⁵

3. A linfa da saudade

O ponto programático de Pascoaes é, no fundo, abrir «na treva um caminho de luz!»⁹⁵⁶. Se em tudo «a solidão parece dimanar como um fluido»⁹⁵⁷, poder-se-ia dizer que o mundo é percorrido por uma linfa da saudade. No poema intitulado «A Fábrica», cuja atmosfera urbana provoca no leitor um certo estranhamento, Pascoaes convida Dante a visitar este «medonho inferno» que «tem no rosto magro a palidez funérea!», tornando-se esta fábrica figura de pensamento e de leitura do mundo. Deste modo, também neste poema o tom elegíaco e de revolta permanece o mesmo:

As coisas têm um ar cru de realidade...
De nítido o azul é quase material.
E os ramos nus, (...)

⁹⁵² PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 66.

⁹⁵³ PASCOAES, Teixeira de, *A saudade e o saudosismo (dispersos e opúsculos)*, compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes, Assírio & Alvim, Lisboa 1988, p. 47.

⁹⁵⁴ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 71.

⁹⁵⁵ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 67.

⁹⁵⁶ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 86.

⁹⁵⁷ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 54.

Projectam uma sombra esguia de esqueleto,
(...)
E como tudo é claro e lúcido e visível,
Como se sente um ramo, à luz do sol, sensível!...⁹⁵⁸

A intensidade da visão do Poeta, que é simultaneamente clara e lúcida, surge como contraponto de uma realidade que definha e cuja sombra projectada é já esqueleto. Dir-se-ia que a realidade sofre de linfatismo, e a diagnose poética é feita assim:

Em tudo há palidez de mística anemia.
As nuvens passam, no poente, a escorrer sangue...
Cada árvore é uma enferma a definhar, exangue.
Branco espectro duma vida que passou, [...] ⁹⁵⁹

O sangramento da natureza, fruto desse excesso de linfa, provoca um estado de anemia da realidade pois, como diz o Poeta, «em tudo há palidez de mística anemia». Também por isso os espectros referidos são brancos, isto é, surgem como figuras do líquido branco e nutritivo que circula nos vasos linfáticos da natureza. Esta noção da realidade comporta consigo duas consequências directas: por um lado, a criação passa a ser vista como o estado anémico de Deus, numa palavra, a criação é a doença de Deus. Por outro lado, o Poeta transforma a sua fotofobia, esse efeito excessivo de luz na retina, em força clorofílica, sempre que a treva adquire grande intensidade.

Ao esculpir um programa de lucidez contra a loucura e a podridão que contaminam e povoam o mundo, cujo tom muito se acerca de Kierkegaard, é consequente encontrar ecos desse programa nas contínuas indagações do autor, senão veja-se o que nos diz trinta e oito anos mais tarde em *Duplo Passeio* (1942): «Que é um animal senão uma alma remota? Alma próxima de nós, só a do próximo. Que perfume inebriante! O cheiro a podre não desagrade totalmente!»⁹⁶⁰. É este posicionamento irónico que justificará a sua visão gnóstica de ver o mundo. Sendo este último visto como cárcere, o corpo humano, feito à imagem e semelhança de Cristo, torna-se «a cruz e o padecente, a tragédia do Calvário em cada vulto que passa por nós na rua ou na Via Dolorosa»⁹⁶¹. Lembra, todavia, Pascoaes que quem vê a pureza é porque, primeiramente, vê a podridão, já que se o mundo não fosse um sítio ermo não existiria «lugar para o Calvário».

⁹⁵⁸ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 49.

⁹⁵⁹ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 51.

⁹⁶⁰ PASCOAES, Teixeira de, *A Beira (num relâmpago)*, *Duplo Passeio*, Assírio & Alvim, Lisboa 1994, p. 133.

⁹⁶¹ PASCOAES, *Duplo Passeio*, op. cit., p. 150.

Porque toda a criação é a repetição de um mesmo crime, cabe ao poeta dominar e fixar, por um lado, a turba de fantasmas e mortos que povoam este mundo e, por outro, esculpir uma visão do mundo que não só atinja as altitudes do seu espírito, como também se torne expansão ilimitada da sua intimidade. Abrem-se, assim, fendas de luz no meio das trevas. É já o acto da criação, que se quer redentor, íntimo e de primitiva solidão, a cristalizar mundos: «Vi Cristo em pleno espaço, que o espaço, tornado infinito, é ainda a nossa intimidade, a expansão ilimitada do nosso espírito. A ideia de Infinito resulta desta expansão ilimitada»⁹⁶².

Esta singular atmosfera poética e metafísica, concebida pela dor e pela tristeza, não procura repetir o acto criador, mas instaurar o momento da redenção. E é por isso mesmo, tal como lembra António M. Feijó⁹⁶³, que o sistema de Pascoaes não se fixa na figura do Pai, antes pretende a restauração pelo acto rectificador do Filho. Este, embora sucedâneo, supera o Pai, que é apenas uma reprodução inconsciente e confusa, já que o acto do Filho nasce de um movimento de lucidez crítica e de um pleno esclarecimento da consciência, deste modo:

Sonhando, criamos um novo mundo; imitamos o Criador. O sonho é do Pai, como a crítica é do Filho, que a inteligência sucede à emoção e o frio cristalizante à névoa esparsa. Aperfeiçoar, repito é definir, pôr em nítido relevo uma figura, tanto mais perfeita quanto mais distante das outras ou distinta. Quanto mais a nossa alma for ela própria, mais susceptível é de encarnar um belo pensamento. Quanto mais nos sentirmos como pessoa independente ou em si, melhor resistiremos às nossas tendências inferiores, de carácter colectivo, anónimo, confuso.⁹⁶⁴

Portanto, o novo em Pascoaes não poderia ser o que lhe foi coevo e contemporâneo, mas antes a experiência de si mesmo vertida, epidérmica e constitutivamente, no Universo indomesticável e forte do seu pensamento, no carácter revolucionário, vigoroso e nervoso do seu temperamento. É, pois, violentamente que o seu verso se recorta, grita e destaca ironicamente: «E o filho corrige o pai, a criatura corrige o Criador; lava-se, corta a barba, apara as unhas. Aparar as unhas é um acto de significado transcendente, o único acto cristão possível, todo o *Novo Testamento*, pois o *Velho* manda-as deixar crescer»⁹⁶⁵.

Certo de que existe um hiato entre a alma e o mundo, duas atmosferas estranhas quer em si mesmas, quer em relação, Pascoaes defende que o pensamento é a única via que permite trabalhar e esculpir

⁹⁶² PASCOAES, *Duplo Passeio*, op. cit., p. 136.

⁹⁶³ Cf.: FEIJÓ, António M., de, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2015.

⁹⁶⁴ PASCOAES, *Duplo Passeio*, op. cit., p. 167.

⁹⁶⁵ PASCOAES, *Duplo Passeio*, op. cit., p. 219.

materialmente a actividade anímica, criando entre esta última e o ritmo alucinatório do mundo um acordo solitário, triste e silencioso: «Exceptua-se a faculdade racional, que é uma espécie de contacto, extra-espacial e temporal, com o espaço e o tempo, uma sujeição do incomensurável à medida, do ilimitado ao limitado ou da fantasia à inteligência»⁹⁶⁶.

Este entendimento nocturno entre ambos – entenda-se: entre a alma e o mundo – serve não só o propósito exploratório da alma no mundo, como também favorece a sublimação do sofrimento, espécie de purga que afina a sensibilidade e aguça o pensamento. No entanto, a subordinação desgostosa da alma ao mundo não pretende restaurar o Génesis, antes remi-lo através da criação poética e da liberdade espiritual.

A eloquência sóbria e viva de Pascoaes, faz com que a sua poesia adquira um tom simultaneamente elegíaco e de insurreição, pois se a luz cria a necessidade imperativa de ver, a dor cria no homem a visão de Deus⁹⁶⁷. Pascoaes é, pois, um pensador nocturno, cuja sensibilidade é mais semita do que ariana – lembre-se o que nos diz o Poeta sobre a sensibilidade dos semitas ser o astro da noite⁹⁶⁸ –, e o seu programa, construído a partir da força agónica dos contrários, consiste em verter a palavra, essa força que é a luz do pensamento, contra as trevas.

Em suma, ao conceder uma face nocturna às cousas e à própria Vida o homem é, em Pascoaes, não só «o sonho enorme da Matéria»⁹⁶⁹, como o seu «grande voo», «a grande escada de Jacob»⁹⁷⁰, tal como a saudade, essa trágica escultura ou medalha de duas faces, cuja força dúctil repousa no escopo e no martelo do seu escultor.

Referências bibliográficas

CARNEIRO, Helena (2018), «Belmira Maduro, entrevista por Helena Carneiro» (2018), *Forma de Vida*, Revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 13, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FEIJÓ, António M. (2015), *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

PASCOAES, Teixeira de (1998), *Para a Luz, Vida Etérea, Elegias, O Doido e a Morte*, Lisboa: Assírio & Alvim.

PASCOAES, Teixeira de (1994), *A Beira (num relâmpago), Duplo Passeio*, Lisboa: Assírio & Alvim.

PASCOAES, Teixeira de (1988), *A saudade e o saudosismo (dispersos e opúsculos)*, compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa: Assírio & Alvim.

⁹⁶⁶ PASCOAES, *Duplo Passeio*, op. cit., p. 155.

⁹⁶⁷ Cf. PASCOAES, *Duplo Passeio*, op. cit., p. 141.

⁹⁶⁸ Cf. PASCOAES, *A saudade e o saudosismo (dispersos e opúsculos)*, op. cit., p. 45.

⁹⁶⁹ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 105.

⁹⁷⁰ PASCOAES, *Para a Luz*, op. cit., p. 85.

RILKE, Rainer Maria (1942), *Poemas*, I, prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela, Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.

WEIL, Simone (2004), *A Gravidade e a Graça*, tradução de Dóris Graça Dias, Lisboa: Relógio d'Água.

Teresa Lousa*
José Mikosz**

Viagens da saudade: De Portugal ao Brasil através da pintura

Resumo: Este artigo aborda o trabalho artístico do pintor António Carneiro (António Teixeira Carneiro Júnior – 1872-1930) e as suas viagens de Portugal ao Brasil por onde visitou as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. As viagens de António Carneiro tiveram como finalidade a promoção de seu trabalho realizando algumas exposições individuais. De suas obras será dado destaque ao tríptico *A Vida* (1899-1900) composto pelos painéis a *Esperança*, o *Amor* e a *Saudade*. Paralelamente será descrita a obra *Saudade* do pintor brasileiro Almeida Júnior que, por outra coincidência para além do tema da saudade, foi produzida igualmente em 1899 sem que os artistas tivessem sofrido influência um do outro.

Palavras-chave: Saudade; António Carneiro; Almeida Júnior; viagens; pintura

Saudades Travels: From Portugal to Brazil Through Painting

Abstract: This paper discusses the artistic work of the painter António Teixeira Carneiro Júnior (1872-1930) and his travels from Portugal to Brazil, where he visited the cities of Rio de Janeiro, São Paulo and Curitiba. António Carneiro's trips were aimed for promoting his work, where he did some solo exhibitions. Of his works will be emphasized the triptych *A Vida* (1899-1900) composed by the panels named *Esperança*, *Amor e Saudade*. Simultaneously, the painting *Saudade* by the Brazilian artist Almeida Júnior will be also described. By coincidence, beyond the theme of saudade, it was also produced in 1899 without however the artists having been influenced by each other.

Keywords: Saudade; António Carneiro; Almeida Júnior; travels; paintings

* Universidade NOVA de Lisboa. Grupo CHAM. FBAUL – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa – Professora Auxiliar Convidada.

** UNESPAR-EMBAP – Professor Associado. FBAUL / CIEBA – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Aos doze anos de idade, António Carneiro começa a frequentar da Academia de Belas Artes do Porto. Inicialmente teve como opção a escultura por muito admirar Soares dos Reis, mas é no Desenho e na Pintura de História que mais tarde recairá a sua escolha. Este interesse motivou-o a estudar em Paris na Académie Julien em 1897, acompanhado pela esposa. Aqui recebe influência sobretudo dos artistas simbolistas. Carneiro identifica-se esteticamente com o espírito *Fin-de-Siècle* francês, que opõe o simbolismo e o idealismo ao positivismo precedente.

António Carneiro teve bastantes encomendas, para além da pintura de história, foi um grande e requisitado retratista e um exímio ilustrador de revistas e livros. Também se interessava por pinturas de paisagens, sendo um tema recorrente as marinhas das praias do Norte.

António Carneiro e o Brasil

Os laços que ligam António Carneiro ao Brasil são diversos. Este país foi o destino do seu pai, um comerciante emigrado quando Carneiro era ainda menino. Porém, foi mais tarde já em sua plena maturidade, que ali recebeu uma distinção notável: medalha de ouro em exposição no Rio de Janeiro em 1908⁹⁷¹. O Brasil passou a representar um interesse artístico e comercial para este artista. Nas suas viagens com o propósito de expor e vender, acabou por se deixar tocar pela energia e atmosfera dos locais por onde passou, essencialmente Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. É assim que nesta fase a sua produção artística se afasta da linha rígida e se deixa levar pelos ritmos das aguadas espontâneas e rápidas, quase tocando a abstração nestas suas paisagens.



Figura 1: António Carneiro. Baía (Rio de Janeiro). Aquarela sobre papel. 37 x 47 cm. Porto, COAC. Exposto em São Paulo em 1929.

⁹⁷¹ Fonte: U. Porto > Memória U. Porto > António Carneiro: Prémios/Homenagens/Obras/Exposições: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%C3%B3nio%20carneiro:%20pr%C3%A9mios/homenagens/obras/exposi%C3%A7%C3%B5es

No Brasil, permaneceu “exilado” de 1914 até 1915, enquanto a violência e o declínio europeu da 1.ª Guerra Mundial (1914-1918) se mantinha. Ficou hospedado na casa do casal de escritores Júlia (1862– 1934) e Francisco Filinto de Almeida (1857– 1945), numa estadia prolongada, que terá proporcionado a sua colaboração na *Revista Atlântida*. Regressa a Portugal com uma vasta série de aguarelas.

Resumo das exposições realizadas no Brasil⁹⁷²:

1908 – Exposição no Rio de Janeiro (sem a presença do artista).

1914 – Exposição individual na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro; Exposição individual na Associação Comercial do Paraná, Curitiba.

1918 – Exposição na Galeria Jorge, Rio de Janeiro.

1929 – Exposição individual na Galeria Jorge, Rio de Janeiro; Exposição no Prédio Glória, São Paulo.

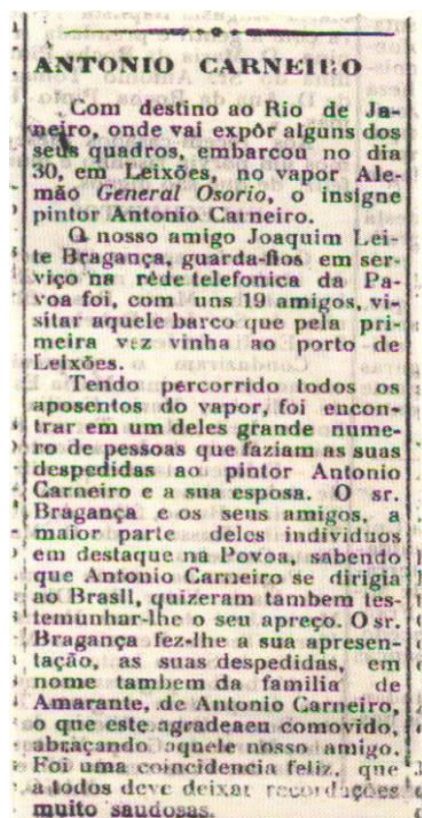


Figura 2: Reportagem do jornal *A Flor do Tâmega* sobre a viagem de Carneiro ocorrida em 30 de Junho na edição de 07 de Julho de 1929.

⁹⁷² Universidade do Porto em <<https://sigarra.up.pt>> Acessado em 02/09/2018.

Em 30 de Junho de 1929 embarca para o Brasil onde realizará exposições em São Paulo e Rio de Janeiro, quinze dias após as suas primeiras exposições nestes locais. O embaixador de Portugal no Brasil prestigiará a exposição no Rio de Janeiro. No regresso a Portugal resistiu apenas alguns meses e morreu a 31 de Março de 1930, com 58 anos. Foi Professor na Academia de Belas Artes do Porto, sem, contudo, ter tido nomeação definitiva, apesar do convite já estava nos planos da academia.

Relação com o feminino

Na sua obra artística podemos constatar uma constante homenagem ao feminino sensibilizado, talvez, pelos papéis centrais que mãe e esposa tiveram na sua vida: multiplicam-se os registos maternos, em desenho, ilustração e pintura, engrandecidos tanto por uma aura divina como por um fulgor inocente. A mulher na economia da sua obra representa grandemente a condição humana e a sua imagem é símbolo tanto do próprio acto melancólico de pensar, como símbolo de inocência, ou de arrebatamento amoroso ou ainda uma espécie de fiel guardiã da saudade, como se verá no tríptico *A Vida*.

O final da sua vida é também marcado pelo falecimento precoce da filha Maria Josefina em 1926, facto que contribui para uma melancolia cada vez mais acentuada, inspirando o desenho *Convalescente* de 1928, sendo este a sua última colaboração como ilustrador para a revista *A Águia*. Em 1930, ano do falecimento do artista, a revista terminaria suas atividades.



Figura 3: António Carneiro com a esposa Rosa e a filha Maria Josefina.



Figura 4: António Carneiro. Figura Feminina Sentada ao Jardim (Dama do Bosque). Óleo sobre tela. 35 x 27 cm. Porto, coleção particular.

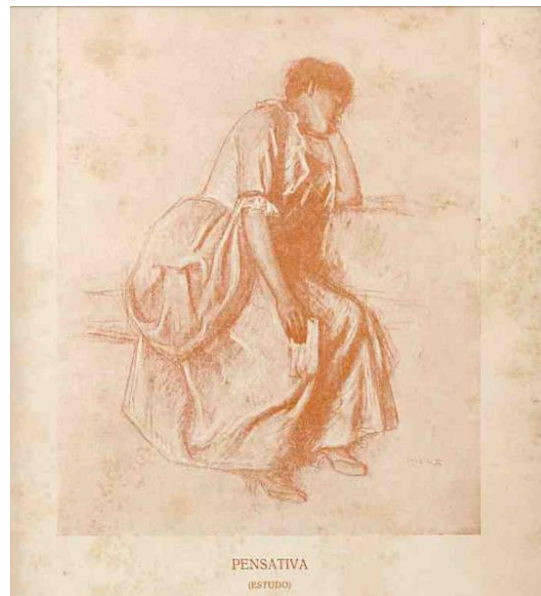


Ilustração para A Águia, Vol. XII, 2ª Série, 1917.

Acerca do seu papel na Revista *A Águia*

Como ilustrador veio a colaborar com essa revista desde 1911. A convite do amigo Teixeira de Pascoaes, diretor literário de *A Águia*, torna-se o diretor artístico dessa revista, cargo que ocupa pelo menos até 1929. Reconhecido por alguns como um dos «símbolos da geração saudosista d’*A Águia* e da Renascença Portuguesa» (Castro, 1996, p. 26), este núcleo intelectual esteve muito presente nos anseios, temáticas e reflexões manifestadas na sua produção artística, nomeadamente na temática da Saudade e da própria perspectiva diacrónica de um conceito que se estende pelo passado, presente e futuro como se reflecte também em *A Vida*. Artista intelectual, investigador incansável da existência humana, das grandes interrogações do espírito, da metafísica, encontrou neste movimento intelectual o seu verdadeiro destino enquanto ilustrador. Na realidade:

[...] embora não aceite incondicionalmente os ideais republicanos e todas as problemáticas doutrinárias do Saudosismo, da mitologia Sebastianista ou da Teleologia renascentista, bases do grupo, admite-se a sua afinidade e entendimento destes conceitos pela arte, de uma ânsia do renovado génio criativo português, que considera deficitário de expressão filosófica, poética e religiosa (Samuel, 1988).

Simbolismo e influências artísticas

Apesar da sua obra ter sido marcada pelas lições dos renascentistas, cuja base e importância do desenho no seu trajeto pode ser atribuída em parte a Leonardo da Vinci, é na sua viagem para Paris que as maiores influências artísticas se darão. Ao contrário de outros modernistas da época, mais do que o espírito das Vanguardas, é o simbolismo de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) e Gustave Moureau (1826-1898), o intimismo e o silêncio esfumado de Eugène Carrière (1849-1906) e Auguste Rodin (1840-1917) que moveram o seu impulso criativo numa descoberta da sua própria identidade e personalidade artística. O expressionismo existencial de Edvard Munch (1863-1944) também cativou o seu interesse, nomeadamente a série de pinturas que constitui o *Friso da Vida*.

Podemos dizer que o tríptico *A Vida*, sublimou as suas meditações filosóficas e existenciais e plasmou as opções artísticas que o fascinaram sobretudo em Paris, Itália e Bélgica, atingindo assim o seu esplendor simbolista, obra sem precedentes em Portugal.



Figura 5: Ant3nio Carneiro. Raquel (estudo).
3leo sobre tela. 56 x 46 cm. Porto, COAC.

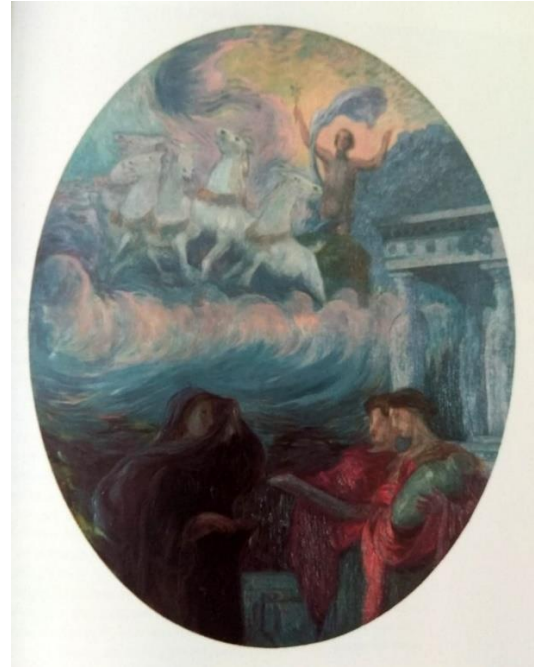


Figura 6: Eco: Mensageiro da Linguagem
Universal (estudo para a decora33o do tecto
da do Gabinete de Leitura do Pal3cio da Bolsa
– Associa33o Comercial Portuense). ~1907.
3leo sobre tela 82 x 65 cm. Porto COAC.

Pintura do tr3ptico: *A Vida*

Ant3nio Carneiro j3 na decad3ncia do naturalismo, opta pela via do espiritual e do simbolismo aspecto que vai plasmar nesta que 3 uma das mais emblem3ticas obras-primas da pintura portuguesa. Aqui se destacam alguns conceitos nucleares da sua gera33o intelectual e filos3fica: o irracional, a saudade e o ultra-romantismo. Este tr3ptico que se caracteriza pela originalidade em Portugal, foi duramente criticada pelos seus contempor3neos:

Ant3nio Patr3cio falando de um “simbolismo vago” e de “quadro de ideias”; Cristiano de Carvalho assinalando o “conflito de ideias” [...]. Desde logo se instalou o entendimento de uma pe3a original e marginal na pintura portuguesa, condenada a ficar sem descend3ncia (Castro, 1996, p. 32).

Para Laura Castro, a pintura magistral de Gauguin *De Onde Viemos, Que Somos, para Onde Vamos?*, pode constituir uma dessas influ3ncias francesas, sendo poss3vel estabelecer uma rela33o entre as duas por via de uma reflex3o existencial. Para al3m desta, podemos acrescentar a intui33o

filosófica do tema “eterno retorno” bem patente tanto em Gauguin como em Carneiro, tema esse que certamente se fazia sentir no meio intelectual onde o pintor se movia.

Na opinião de José Augusto França *A Vida* é uma obra sem parentesco a qual atribui a influência do *Friso da Vida* de Münch, obra que deve ter visto *in loco* de quando sua viagem a Paris em 1897, apenas dois anos antes de iniciar sua obra (França apud Castro, 1996, p. 33).

Em *A Vida*, Carneiro concebe três momentos, como se três capítulos decisivos. O tríptico pode ser também lido como as três idades do Humano: meninice, maturidade e velhice. O sentido geral da obra, mais que metafórico, é metafísico.



Figura 7: Antônio Carneiro (1872-1930). Tríptico *A Vida: Esperança – Amor – Saudade*, 1899-1900 – óleo sobre tela – 238 cm x 140 cm (painel central) × 209 cm x 211 cm (painéis laterais) – Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão.

O painel direito exhibe os seguintes elementos: uma paisagem litorânea, local de partidas e chegadas, navegantes que podem ir ao desconhecido, e a praia onde se assenta uma esfinge. Uma mulher vestida de preto, de luto, a olhar fixamente à frente, uma criança a soprar o fruto da planta Dente de Leão (*Taraxacum officinale*). Em Portugal, assim como no Brasil, o fruto com as sementes da planta, entre outros significados, está associado à *esperança*, soprar esse pompom de sementes que flutuam ao vento, remeteria à essa ideia. Além disso, esse painel liga-se ao primeiro

– *Esperança* – com o conceito supracitado de *eterno retorno* por causa da presença de crianças e de flores em ambos os painéis. Atirado ao solo, um crânio, símbolo *vanitas* na composição ou *memento mori*, a significar a passagem inexorável da vida e a inevitabilidade da morte e a reforçar na pintura o sentimento de saudade. A esfinge lembra a existente no Egito e “Os traços e a posição solidamente agachada da esfinge expressariam, não a angústia, inventada pelo lirismo romântico, mas a serenidade de uma certeza” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 389), nesse caso representado pela morte e a saudade decorrente. Ou então: «No curso de sua evolução no imaginário, a esfinge veio a simbolizar o inelutável» (*Ibidem*, pg. 390), sendo também um símbolo de enigmas e mistérios.

A ligação entre os painéis externos como a presença das crianças a mexer com flores, o soprar da esperança representado pelo pompom do fruto do Dente de Leão, sendo o primeiro painel de nome *Esperança*, Almeida (2008) comenta sobre mais símbolos presentes:

Haveremos de notar que nada liga de facto os três painéis, sendo desde logo as três paisagens tão diversas entre si. Entre o sentido do primaveril paradisíaco, elegiacamente pintado, do primeiro painel, e o registo quase gótico do painel central, em que um cavaleiro cego, cristão de armadura reluzente à Walter Scott, é conduzido por uma donzela sensual e formosíssima, parece não haver continuidade. Saídas de uma densa e nebulosa floresta em dois ginetes brancos, as duas personagens desse painel central vêm de encontro a um exterior do quadro que as não poderá conter. São emissários de um mundo de estranheza que se acercam como se viessem de um outro lado do espelho. Mas nada também estabelece um *raccord* compreensível entre qualquer um destes dois painéis e o terceiro deles, obscuro como um inverno triste, em que uma majestática e improvável esfinge egípcia se vê, junto ao mar imóvel como um lago, como se trazida pela correnteza das águas, para ir servir de assento a uma mulher na meia-idade a cujo colo se acolhe uma criança nua⁹⁷³. No entanto, eles rimam profundamente entre si. Seja pelo sentido do desenho, que Laura Castro chamou uma “depuração linear” — que Carneiro então sustentava ainda como estrutura básica da sua arte —, como pela presença activa de alguns símbolos que suportam razões invisíveis de uma continuidade poética de outra maneira incomunicável (ALMEIDA, 2008).

Porém, Almeida encontra ainda mais elementos de ligação em comum nos três painéis como nos olhares das figuras representadas:

Assim o tema da cegueira — nos olhares perdidos e descontraídos do primeiro painel, o da *Esperança*, nos olhos do cavaleiro, do segundo, o do Amor, na opacidade da esfinge verde no painel da Saudade — que alude a uma cegueira da pintura, indutora de metamorfoses do olhar (ALMEIDA, 2008).

Ou então nas flores:

⁹⁷³ A criança, na verdade, apenas apoia a mão direita sobre a perna da figura feminina.

Assim a presença subtil da flor — seja nenúfar, rosa no centro do painel central, junto ao peito da donzela, e motivo assim de um centro de cor forte e inesperada em todo o quadro, ou aquela que a criança contempla na terceira etapa (ALMEIDA, 2008)⁹⁷⁴.

Ou no céu:

Assim, enfim, o céu, que misteriosamente se tingiu de rosa na única continuidade precisa entre os três momentos. Nada os ligando senão os símbolos, parece-nos impossível pensá-los fragmentados, tal a unidade simbólica que os une, fazendo deles, de facto, um único quadro. Nada os ligando, também, senão a sensação de um *não-sentido* que em todos eles se pressente, mas que em conjunto se parece intensificar até a um hausto de absurdidade e de interrogação cósmica (ALMEIDA, 2008).

A temática existencial do tríptico, o ciclo misterioso da vida, está representado em três momentos diferentes e onde há a forte presença de aspetos simbólicos nesses painéis. Os movimentos de final do século XIX, simbolistas e decadentes, herdeiros do Romantismo, procuravam representar um mundo espiritual, vivenciar os aspetos profundos da psique e trazê-los nas pinturas, tais como movimentos artísticos posteriores como o Surrealismo, o Realismo Fantástico dos vienenses em 1946, os Psicadélicos e os renovados Visionários da segunda metade do século XX buscavam.

Segundo Almeida (2008), a pintura de Carneiro:

[...] remete para estados da percepção e da consciência, ou para estados da alma, como então se dizia, que subentendem um conhecimento por dentro de uma luz irracional, vizinha da loucura e do delírio opiáceo, irmã dos devaneios de um Edgar Poe ou de uma Emily Dickinson, parente de um visionarismo que, mais de um século antes, se vira nas telas de um Caspar David Friederich em eco dos poemas de Hölderlin (ALMEIDA, 2008).

Almeida (2008) dá um ênfase especial ao painel *Saudade* por suas qualidades inquietantes e poéticas:

Será esse sentido da ausência — que Pascoaes levou ao plano de um enunciado filosófico obscuro e, a seu modo, fascinante, pelo enredo que gera confundindo sonho e realidade — o tema que aflora na pintura de Carneiro, como assunto central. Seja pela espectralização das figuras — que Pascoaes nos seus textos radicalizou em extremos de fantasmagorização —, seja ainda pelo modo como, a partir daí, perseguiu um horizonte de lonjura e de distância melancólica que se faziam pressentir já no painel da *Saudade* do tríptico de *A Vida*.

Nessa obra, quer a esfinge estática, quer o mar — a primeira pela sua referência cultural e geográfica, alusiva a um contexto espaço-temporal diverso —, serviram ao pintor para introduzir uma temática melancólica de distâncias, de horizontes perdidos, de êxtases longínquos ou de ausências e, sobretudo, de uma inquietante estranheza (ALMEIDA, 2008).

⁹⁷⁴ A criança contempla a flor, porém parece soprá-la igualmente.

Em 1901, Carneiro concluiu na cidade do Porto este último e terceiro painel do seu tríptico intitulado *Saudade/Morte*. Mas, para Carneiro, esta *Saudade* pode-se relacionar também com a incompreensão da crítica face ao seu trabalho. 1901 é um ano que fica também marcado pela rejeição da sua arte, como se confirmou no caso do seu auto-retrato do mesmo ano em que este personifica Cristo, e ao qual dá o título de *Ecce Homo*: pintura que será rejeitada pela Santa Casa da Misericórdia por divergências iconográficas como, por exemplo, a ausência da coroa de espinhos.

Pinturas *Saudade* de Almeida Junior

A pintura *Saudade* de Almeida Júnior foi realizada em 1899 enquanto O tríptico *Vida (Esperança, Amor e Saudade)* de Antônio Carneiro foi pintado entre 1899 e 1900:

No mesmo ano, no Brasil, o pintor José Ferraz de Almeida Júnior apresenta um quadro que faz um uso similar do termo e forma, nesse sentido, o título epônimo do seu: *Saudade* (JESUS, 2015)».

Em ambas as obras o símbolo da saudade é representado pela figura feminina: mulheres que vestem roupas pretas, aparentemente de luto. O elemento chave na pintura de Almeida Junior refere-se à carta que a mulher segura. Ela está com uma expressão sofrida, tensa, muito concentrada na carta que está a ler. Essa pintura, diferentemente do tríptico *A Vida*, não remete ao retrato de uma cena histórica, ficcional ou mitológica, ela é «menos esotérica, aproximando-se do termo comumente admitido no imaginário da língua portuguesa» (JESUS, 2015).

Se a saudade continua a manter todo o seu mistério, podemos no entanto deduzir daí duas primeiras direções apontadas por nossa problemática em relação a sua representação iconográfica. De fato, como veremos mais adiante, essas duas obras tendem a expressar duas abordagens particularmente divergentes da saudade: a primeira resultaria de uma manifestação “distanciada”, inerte e introvertida, enquanto a segunda proporia uma manifestação “aproximada”, dinâmica, oferecendo e interpelando a emoção “direta” do espectador (JESUS, 2015).

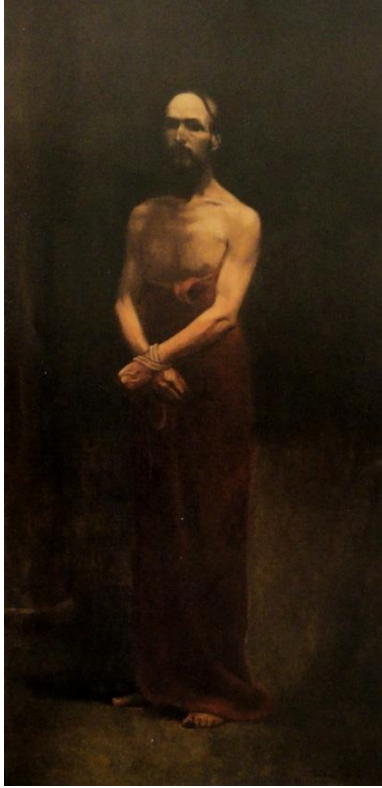


Figura 8: Ant3nio Carneiro. Ecce Homo. 210 x 103 cm. 1901. 3leo sobre tela. Matosinhos, C3mara Municipal

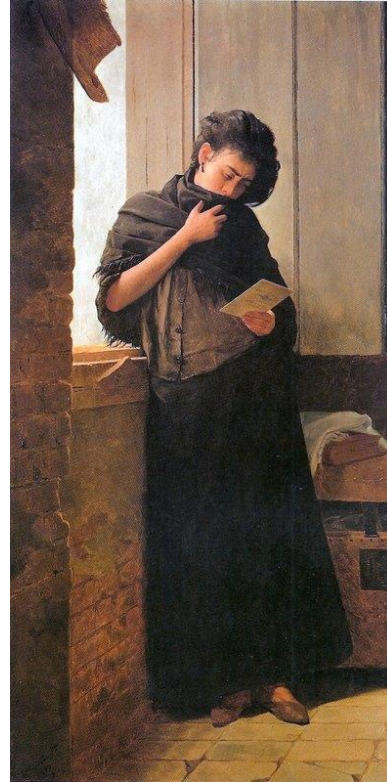


Figura 9: Jos3 Ferraz de Almeida J3nior – Saudade, 1899 – 3leo sobre tela - 197 x 101 cm - Pinacoteca do Estado de S3o Paulo.

Assim essas obras, cada uma ao seu modo, abordam a saudade de forma complementar, uma com poder m3stico e misterioso, simb3lico, interior e, talvez, mais herm3tico com elementos que podem passar despercebidos pelo observador, outra mais direta quanto a experi3ncia do indiv3duo que pode se identificar com a cena de modo mais imediato. Ambas fazem parte e est3o igualmente ricas e presentes na experi3ncia humana como um todo.

Em comum elas apresentam a sincronocidade das datas e a coincid3ncia tem3tica. A op3o dos dois pintores 3 tamb3m coincidente ao fazer recair na figura da mulher a personifica3o da saudade. As duas mulheres vestidas de preto remetem para o plano da aus3ncia e do luto. Se uma olha o destino com indifer3ncia, esta olha para a carta com um misto de como3o e dor. Esta saudade ainda tem talvez uma esperan3a no regresso do seu amado. J3 na pintura de Carneiro a mulher encerra o sentimento da saudade com tristeza irremedi3vel que se traduz na pose solene e r3gida.

A grande coincidência reside não apenas no facto de a data da concepção das pinturas ser a mesma, mas na ideia de a mulher ser uma espécie de guardiã ou matriarca da saudade, como conceito que coroa o sentido, ou falta deste, na vida.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2008), Parte superior do formulário de Verbetes publicados no «*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*», coordenado por Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho. Disponível em <<https://www.modernismo.pt/index.php/a/520-antonio-carneiro-1872-1930>> Acesso 30 Junho de 2018.

CASTRO, Laura (1996), «*António Carneiro. O universo no olhar*». Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos / Edições Afrontamento.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1999), «*Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*». Rio de Janeiro: Editor José Olympio.

JESUS, Samuel de (2015), «*Saudade: Da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo*». São Paulo: Editora Autêntica.

SAMUEL, Paulo (1988), «*António Carneiro. O artista da Renascença Portuguesa*». Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos.

Vânia Duarte*

O feminino e a saudade

Resumo: O feminino e a saudade são referenciados implícita ou explicitamente em diversos autores, nomeadamente por Dalila Pereira da Costa e Teixeira de Pascoaes. Se na obra de Teixeira de Pascoaes a influência do Gnosticismo é comumente aceite, derivando daí a aproximação da saudade com o feminino, em Dalila Pereira da Costa tal não é evidente, talvez pelo desconhecimento da sua obra pelo público em geral. Esta comunicação tem, portanto, como intuito explorar a relevância do feminino na expressão da saudade, identificar a dinâmica que se estabelece entre os dois conceitos e analisar a forma como são representados em *Marânus* de Teixeira de Pascoaes e na obra de Dalila Pereira da Costa.

Palavras-chave: feminino, saudade, Teixeira de Pascoaes, Dalila Pereira da Costa.

Saudade and the feminine

Abstract: The feminine aspect of saudade is a *topos* which is implicitly or explicitly used by several authors, namely Dalila Pereira da Costa and Teixeira de Pascoaes. If in Teixeira de Pascoaes the influence of Gnosticism is commonly accepted, deriving therefrom the proximity between saudade and the feminine, in Dalila Pereira da Costa this correlation is not so evident, due perhaps to the unfamiliarity of her work. This paper seeks to explore the relevance of the feminine in the conceptualisation of saudade and analyse how both concepts are represented in *Marânus* of Teixeira de Pascoaes and in the work of Dalila Pereira da Costa.

Keywords: feminine, *saudade*, Teixeira de Pascoaes, Dalila Pereira da Costa.

* Doutoranda em Estudos Feministas, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. E-mail: vaniassenos@yahoo.com

A minha investigação no âmbito dos Estudos Feministas tem, como ponto fulcral de análise, o estudo de representações e ideários que subjazem à conceptualização do feminino, em Portugal, num espaço temporal circunscrito ao século XX.

Ora, o convite para participar neste colóquio conduziu-me à questionação sobre como relacionar a minha área de estudos com a temática da saudade. Logicamente, afigurou-se-me plausível articular “saudade” e “feminino”, baseando-me em autores que o fizeram expressamente como, por exemplo, Teixeira de Pascoaes e Dalila Pereira da Costa.

O que proponho então é entender qual a relevância do feminino na expressão da saudade, qual a dinâmica que se estabelece entre os dois conceitos e analisar a forma como são representados.

A saudade, no século XX, foi largamente teorizada por diversos autores. Segundo Miguel Real⁹⁷⁵, no prefácio do livro de Pedro Martins, poder-se-ão delimitar as teses propostas durante este período em três grandes divisões: teses ontológicas, histórico-críticas e analíticas.

Nas primeiras, a saudade identifica-se com o destino sagrado de Portugal, atingindo «um nível teológico de redenção e salvação» em escritores como Teixeira de Pascoaes, Agostinho da Silva e Dalila Pereira da Costa.

Por seu lado, as teses histórico-críticas de António Sérgio, Eduardo Lourenço ou Boaventura de Sousa Santos centram-se na anulação da saudade enquanto motor de engrandecimento de Portugal e dos portugueses.

Por fim, as teses analíticas agrupam-se na constatação da existência da saudade como característica do povo português, sendo uma das suas proponentes Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Efetivamente, no estudo⁹⁷⁶ realizado para a revista *Dionysos*, em 1913, que não veio a prelo, mas que foi posteriormente publicado pela editora da Renascença Portuguesa, a autora afirma o seguinte:

Nem nego que a Saudade seja traço distintivo da melancólica psique portuguesa e das suas manifestações musicais e líricas, muito mais do que a *Sehnsucht* é característica da alma germânica. Reflectida, filosófica, acatadora do imperativo categórico da Razão pura, ou hoje em dia, do imperativo energético da actividade ponderada, essa tem muito maior força de resistência contra sentimentalismos deletérios (VASCONCELOS, 1914, p. 35).

⁹⁷⁵ MARTINS, Pedro, *Teoria Nova da Saudade*, Editora Zéfiro, Sintra 2013, p.13.

⁹⁷⁶ VASCONCELOS, Carolina, *A Saudade Portuguesa*, Edição da Renascença Portuguesa, Porto, 1914.

Note-se que, em trecho anterior, Carolina Michaëlis identifica *Sehnsucht* como saudade, embora atribua uma dimensão metafísica ao sentimento germânico pois, segundo a autora, «aspira a estados e a regiões ideais, sobrehumanas, ao *Além*» (VASCONCELOS, 1914, p. 35).

Retomando a tese ontológica supramencionada, e para explicitar melhor a ligação entre “feminino” e “saudade”, é necessário retomar as linhas doutrinárias de Teixeira de Pascoaes.

Para Pascoaes, a saudade é a «alma da alma portuguesa»⁹⁷⁷ constituindo-se, segundo o próprio, como uma nova religião e, conseqüentemente, uma «nova Arte, nova Filosofia e um novo Estado» (PASCOAES, 1988, p. 48). É a união do sangue ariano com o sangue semita, síntese do espiritualismo cristão e do naturalismo pagão, resultando, portanto, desta junção, uma nova fé.

No opúsculo *O génio português na sua expressão filosófica, poética e religiosa*, de 1913, é pelo paganismo que a saudade «está ligada à natureza daquém da parte espiritual do homem; e pelo Cristianismo, à natureza que fica além da parte animal do homem» (PASCOAES, 1988, p. 76).

Neste mesmo texto, Pascoaes analisa quadras populares e, numa delas, identifica a Saudade como feminina, mediadora, salvadora:

Nesta sublime canção do Povo, a Saudade é já a Virgem redentora, Mãe de misericórdia e esperança, anunciando aos homens uma nova vida eterna: - a Eternidade em espírito, activa, impondo-se à morte dominada, e não a eternidade no tempo, fora do esforço humano, simples dádiva dos Deuses (PASCOAES, 1988, p. 71).

Repare-se na transformação a que Teixeira de Pascoaes alude: «a Saudade é já Virgem redentora», ou seja, houve transmutação, permitindo a ascensão a uma dimensão superior. Ao continuar a análise da quadra, Pascoaes menciona ainda o motivo gerador da saudade: o amor. A saudade é «amor em ação», «isto é, reproduz-nos espiritualmente na alma de outra criatura, onde ficamos a viver».

Julgo ser pertinente realçar a influência dos Fiéis do Amor em Pascoaes, como, de resto, Pedro Martins constata. Os Fiéis do Amor, organização iniciática e movimento literário⁹⁷⁸ do século XIII, não reconheciam a autoridade espiritual da Igreja de Roma, tal como Teixeira de Pascoaes, que profetiza uma nova Igreja, a Lusitana. Estes Cavaleiros do Amor cultuavam a mulher, enquanto representação do intelecto transcendente, a Sabedoria e o Amor.

⁹⁷⁷ PASCOAES, Teixeira, *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Assírio e Alvim, Lisboa 1988, p. 63.

⁹⁷⁸ GUÉNON, René, *O Esoterismo de Dante*, Vega, Lisboa 1995.

José Manuel Anes⁹⁷⁹, ao analisar *As Núpcias*, de Natália Correia, utiliza um quadro teórico que pode ser útil neste contexto:

Nesta via iniciática dos Fiéis do Amor de todos os tempos e latitudes “a mulher é o *espelho (mazhar)* no qual o homem contempla a sua própria imagem, aquela que era o seu ser escondido, o eu, que ele deverá conhecer para conhecer o seu próprio senhor” (H. Corbin – *A Imaginação Criadora do Sufismo de Ibn’Arabi*); para este mesmo autor, o ser feminino é uma “imagem teofânica por excelência”, sendo contemplado como “a Imagem da Sabedoria ou da Sofia Criadora”. Para o poeta-místico Rumi, “a mulher é o raio de luz divina/não é o ser que o desejo dos sentidos toma por objeto/ela é criadora/...não é uma criatura (Mathnani), mas embora ela não seja “o ser que o desejo dos sentidos toma por objeto”, é a intensidade do desejo amoroso que provoca a íntima revelação do Fiel do Amor (ANES, 1997, p. 129).

Destaco, desta citação, a contemplação da mulher e a revelação do eu escondido, que se poderá identificar com Eleonor, de *Marânus*, como explicitarei *a posteriori*.

Em *Marânus*⁹⁸⁰, publicado em 1911, são-nos descritas várias personagens femininas, num cenário de luz e de sombras, natural e maternal. A primeira “Figura” que assoma, como que milagrosamente, nas deambulações de Marânus, é Eleonor, a Luz que se veste de Luz. É ela própria que, curiosamente, se revela ao longo de todo o poema, como nos demonstram os seguintes versos: «Eu sou a tua alma aparecida», «Sou aquela que é amada e que não ama,/Porque meu ser é eterno e virginal», «Tu és o amor amante; eu sou o amor/Amado. Eu sou a vida e tu, somente,/ És aquilo que vive. Eu sou a dor/ E a dor não sofre, não, mas é sofrida». A par desta autocaracterização, Eleonor desvenda ainda o seu propósito: «vim rasgar as névoas, desvendar/Esse antigo segredo da Natura/E o sagrado mistério da tua raça».

No momento em que Marânus se encontra com a Pastora, Eleonor surge e pede a este que a siga, prometendo-lhe a revelação, num percurso solitário e em silêncio, em direção à Serra do Marão. A Pastora insurge-se, mas em vão, pois Marânus escolhe percorrer o caminho, iniciando um processo de autognose, despoletado não só por Eleonor, mas também pela visão da terra-mãe.

No canto VI, a Sombra do Marão relata a criação do mundo, à semelhança do Evangelho de João – «No Princípio era...» não o Verbo, mas a Sombra. Curiosamente, o “Verbo” surge posteriormente, associado à cor azul, que a meu ver pode ter vários sentidos, tais como o feminino, a sabedoria ou o divino.

Após o aparecimento das estrelas e do Verbo, é-nos descrita a formação da alma do homem – «essência espiritual e imorredoura», extraída da terra mãe. Assim se criou o homem, criatura e

⁹⁷⁹ ANES, José, *Re-criações herméticas*, Hugin, Lisboa 1997.

⁹⁸⁰ PASCOAES, Teixeira, *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*, III, Livraria Bertrand, Amadora, s.d.

criador, porque em si, e pelo amor, se revela Deus. Note-se ainda nos seguintes versos o entendimento do mundo natural e espiritual: «O reino espiritual/Pertence à mesma ignota natureza das cousas/só mais belo e mais perfeito» ou, ainda, «O que é a Natureza? É qualquer cousa/Que não sendo matéria nem espírito,/ Na sua evolução misteriosa,/ Toma formas de espírito e matéria». No canto VII Marânus continua, ensimesmado, a deambular na infinita “soledade”, quando surge a Saudade. Pascoaes recorre a grafias diferentes de forma a diferenciar dois estados - o primeiro remete-nos para a solidão, enquanto o segundo, numa primeira fase, representa a imagem saudosa da pastora.

É, no diálogo entre a Pastora e Marânus, que nos é explicada esta existência dual do feminino, representada por Eleonor e a Pastora/Saudade. Eleonor reside no homem, é o seu ser espiritual que, através do feminino, se aproxima de Deus e do universo. É neste plano superior que o homem encontra a libertação da sua condição. A Pastora, por seu lado, ao longo do poema transformar-se-á em Saudade, «Virgem Mãe/ que sobre a terra santa portuguesa/ conceberás, isenta de pecado/ O Cristo da esperança e da beleza».

Nesta passagem é notória a influência Joaquimita das três Idades: Pascoaes profetiza uma nova era, fraterna, lusitana, concebida, gerada pela Saudade.

Após o nascimento do menino, Marânus regressa a si e a Eleonor, pela morte. A Saudade aguarda pelo regresso de Marânus e, só pelo próprio sentimento saudoso, é que os esposos se unem para a eternidade.

Após esta breve análise das representações do feminino em Teixeira de Pascoaes, gostaria de explorar a conceptualização da saudade, de Dalila Pereira da Costa.

Para esta autora, em *Entre Desengano e Esperança*⁹⁸¹, a saudade, abolindo barreiras temporais e espaciais, conduz o homem à libertação, pois o *Homo Viator*, entre Esperança, Lembrança, Desejo e Dor, anseia pelo regresso ao paraíso. A saudade, segundo Dalila Pereira da Costa, possui uma matriz marcadamente feminina, o que a leva a elaborar uma série de questões sobre a sua origem, concluindo o seguinte:

Assim, a saudade teria nascido aqui, ao fundo dos milénios, das entranhas dessa deusa, a quem os seus adoradores nomeavam a *Meiga*. Natureza doce e cruel. De matriz feminina, como de placenta primeira; mas, nessa natureza feminina, sempre tendendo à união com a natureza masculina em complementaridade: nesse sentimento saudoso, como memória paradisíaca duma união primordial. Assim, esse princípio cósmico feminino vivendo a saudade, ansiaria pelo princípio cósmico masculino (COSTA, 1996, p. 11).

⁹⁸¹ COSTA, Dalila, *Entre Desengano e Esperança*, Lello Editores, Porto, 1996.

Portanto, apesar de a matriz originária da saudade ser feminina, há uma procura constante do princípio masculino, da complementaridade, de um estado andrógino primordial.

Um outro aspeto que tenciono ainda referenciar é a conceção do amor, em Dalila Pereira da Costa. No capítulo *Amor e Saudade entre Grécia e Galécia* da obra supracitada, a escritora identifica saudade e amor como sendo de essência semelhante, *daïmons* que medeiam a ascensão do homem ao divino. Assim como Diotima, mulher, inicia Sócrates nos mistérios do amor, também os poetas, pensadores e filósofos galaico-portugueses desempenham uma função semelhante na transmissão do mistério amor-saudade.

Ainda neste ensaio é possível ver a ligação que Dalila estabelece entre saudade e amor com a religião arcaica da Grande-Mãe, que teria existido a Nordeste da Ibéria, e sofrido um processo de sincretismo ao longo dos séculos, sincretismo esse presente na descrição feita por Camilo Castelo Branco, das festas de *Corpus Christi* em *O Santo da Montanha* (COSTA, 1996, p. 59).

Em *Da Serpente à Imaculada*⁹⁸² a autora afirma que o carácter telúrico, ctónico, feminino do culto da Grande-Mãe não desaparecerá, ao longo dos séculos, mas sim sofrerá um processo de síntese ou de sublimação (COSTA, 1984, p. 22), transformando-se em «ígneo, celeste, solar e masculino», graças à crescente cristalização do culto mariano. Em *A Nova Atlântida*⁹⁸³, Dalila, sobre a saudade, refere:

A saudade é assim num ser vivente a sua ligação ou passagem, entre devir e eternidade, terra e céu, morte e vida. A força dialética da passagem e união de contrários.
É este fruto-discurso de conhecimento-vida que cada um de nós tem de desenvolver e assumir, nesta vida mortal, uma a uma, um a um (COSTA, 1977, p. 27).

Após esta breve exposição, concluo que poderia ser interessante utilizar o quadro teórico de Dalila Pereira da Costa e aplicá-lo na análise de *Marânus*, visto que há, de facto, várias semelhanças: o feminino como elemento mediador, o caminho iniciático que cada um deve percorrer para ascender a um estágio superior ou a influência lunar-apolínea, sincretismo religioso de várias tradições.

Para Dalila Pereira da Costa, Diotima desempenha a mesma função da saudade, é o princípio feminino que despoleta o movimento de ascese à transformação e conhecimento. Em Teixeira de Pascoaes deparamo-nos com Eleonor – o princípio feminino que permite o mesmo movimento de

⁹⁸² COSTA, Dalila, *Da serpente à Imaculada*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1984.

⁹⁸³ COSTA, Dalila, *A Nova Atlântida*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1977.

ascese mas circunscrito ao eu. Por seu lado, a Pastora, transmutada em saudade pelo amor, é a geradora do salvador, messias de uma nova Idade, de uma nova raça lusitana.

Julgo ter demonstrado a multiplicidade-una das várias figuras femininas que nos foram descritas e a forma como se relacionam com a saudade. Julgo ser também pertinente salientar a importância das construções do masculino-feminino, nas várias formas de saber, pois são estas que nos deixam entrever a própria construção de todo um tecido social e cultural.

Verónica García Moreno*

Andalucía liberada, al-Andalus transfigurada: el teatro de Blas Infante

Resumo: Pretendemos nos aproximar do *alandalusismo* de Blas Infante, ou seja, do uso do elemento arábico-islâmico na construção do nacionalismo andaluz, a partir de duas obras do teatro histórico ainda escassamente estudadas, *Mutamid* e *Almanzor*. Mesmo que a obra de Infante tenha sido muito examinada pela crítica, sua íntima relação com o Islão tende a ser ocultada ou considerada uma mera decisão pessoal do autor, sem transcendência para o seu pensamento e atividade política. Defendemos, assim, que a relação de Infante com o Islão responde ao uso do mito de *al-Andalus* que, desde o século XIX, desponta como discurso de construção da identidade nacional espanhola. Nota-se, portanto, que Infante estabeleceu um intenso diálogo com o pensamento espanhol, diálogo que ele nunca negou e que constitui a base de um nacionalismo andaluz de caráter tolerante e inclusivo.

Palavras-chave: Blas Infante, nacionalismo andaluz, teatro histórico, Almanzor, Motamid.

Liberated Andalusia, transfigured al-Andalus: Blas Infante's plays

Abstract: Through two works of historical theater sparsely studied by critics (*Mutamid* and *Almanzor*), we consider the *andalusismo* of Blas Infante, that is, the use of the Arab-Islamic element in the construction of Andalusian nationalism. Though the work of Blas Infante has been extensively studied by critics, his intimate relationship with Islam has remained hidden or been considered simply a personal interest of the author without consequences in his thought or political activity. We argue that Blas Infante's relationship with Islam responds to the use of the myth of al-Andalus that exists in Spain since the 19th Century as a discourse of construction of national identity. This locates Infante in an intense dialogue with Spanish thought that he never denied and that is the basis of an Andalusian character that with a tolerant and inclusive character.

Keywords: Blas Infante, Andalusian Nationalism, Historical Plays, Almanzor, Motamid.

* University of California Los Angeles, Spanish and Portuguese Department, Teaching Associate, orientalismo e identidad siglos XIX y XX. E-mail: amadis@g.ucla.edu

«¿Qué nos queda del Islam? Nos queda del Islam el sentimiento de poder de Allah y su equilibrio. El Islam no es solo espiritualidad, es también movimiento. Vivir no es solamente una idea, sino un conocimiento, y este conocimiento es nuestra experiencia de al-Andalus en su época de esplendor»

B. Infante, *Manuscritos inéditos*, AAK, 4-7

«Y he aquí como la ascendencia semita que nos es lanzada al rostro como un estigma, por españoles que al parecer no han sacudido aún el atavismo del odio reconquistado, es nuestro más grande título de gloria: es la Andalucía gloriosa. Me he propuesto solo defender a los andaluces del estigma de raza inferior»

Infante, *Ideal andaluz*

«No tener presente, pase; pero no tenerlo y destruir además el pasado admirable...»

Cernuda, «Andalucía romántica»

En el IV Congreso de IU-CA, Rafael Sánchez Gordillo, dirigente del Sindicato Obreros del Campo, enarbolaba al-Andalus como la singularidad más determinante de la patria andaluza, reivindicando los lazos mediterráneos frente a los europeos. Al margen de todas las derivaciones políticas o ideológicas de estas declaraciones, es evidente que el uso del elemento hispanoárabe está ligado al imaginario identitario nacionalista y evoca de forma casi automática una serie de cualidades esencialistas y dignificadoras en tiempos de crisis económica y de malestar social como el que estamos viviendo ahora en España.

Los mitos no son solamente una vía de comprensión e interpretación de la realidad, sino que dialogan con otros mitos y se desarrollan más allá de las realidades a las que representan. El profesor de la Universidad de Granada, José A. González Alcantud, en muchas de sus conferencias y trabajos se refiere al mito de al-Andalus como un «mito bueno» en el sentido de mito inclusivo y abierto. Esta expresión puede parecernos pueril, pero su intención es recalcar que el referente evocado por al-Andalus va más allá del orientalismo decorativo y escapista, y ostenta los valores universales de tolerancia, multiculturalismo, cultura y progreso. El nacionalismo andaluz y el mito

andalusí, íntimamente ligados (lo que ha venido a llamarse el *alandalusismo*) no se opone a otras identidades, como ocurre con otros nacionalismos periféricos peninsulares, (ya decía Blas Infante que él antes que andaluz era humano). Este mito actúa como deconstructor de la imagen de una Andalucía ignorante e improductiva, de charanga y pandereta, creada por un casticismo españolista, o la del Sur de España como un Oriente doméstico y abordable, alentada por el exotismo romántico que incluye lo árabe dentro de las marginalidades creadas por el eurocentrismo colonial.

Blas Infante y el *alandalusismo*

*«bismillah al-Andalus yuqlu `al isbania al-hamdu li-llah
anbaqu dar al-farah»*

(En el nombre de Dios: al-Andalus se llama ahora España.
Gracias a Dios yo me quedo en la Casa de la Alegría)
Epigrafiada en la casa familiar de Blas Infante

Como comenta Ali Manzano, desde 1983 en que el Parlamento de Andalucía aprueba el Preámbulo del Estatuto de Autonomía, Blas Infante se convierte en padre de la patria andaluza. El himno, el escudo y la bandera diseñados por Blas Infante serán aceptados como símbolos de esta nueva autonomía. En un proceso democrático aún por consolidar se hacía necesario encontrar unos códigos comunes que aglutinaran a la mayor parte de los andaluces en torno a un discurso político inclusivo. Blas Infante reunía todas las características necesarias para ser la figura que lo representara: dirigente asesinado por la derecha fascista a comienzos de la Guerra Civil, político e intelectual comprometido con la historia y el destino del pueblo andaluz⁹⁸⁴ y que además dejaba una obra nodular, tanto política como ensayística, para la construcción de la identidad política andaluza democrática.

Enrique Iniesta⁹⁸⁵, el estudioso más importante de la obra y figura de Blas Infante, recalcó cómo la función sociológica del símbolo exige su universal aceptación por la colectividad que se proyecta en él; en ese sentido Infante personifica al andaluz universal. Pero cuando una persona es elevada a la tarea de representar a una comunidad, el acercamiento a su obra está muy condicionado, y los elementos que puedan poner en cuestión el mensaje principal que esa figura

⁹⁸⁴ <http://alimanzano.blogspot.com/2014/03/blas-infante-y-el-islam.html>

⁹⁸⁵ INIESTA COLLAUT-VALERA, E., «Blas Infante, historia de un andaluz», *El siglo de Blas Infante, 1883-1981. Alegato frente a una ocultación*, Biblioteca de ediciones andaluzas, Sevilla, 1981.

evoca suelen ser ignorados o pobremente interpretados. Es así que, aunque desde la década de los ochenta proliferan innumerables trabajos e investigaciones sobre Infante, el elemento árabe islámico en su obra está todavía pobremente tratado.

Ese hecho no deja de ser contradictorio, ya que incluso desde un acercamiento muy superficial es posible apreciar cómo este aspecto era parte importante de la vida y la obra de Infante. Empezando por el ámbito más privado, su casa fue construida en 1931 en estilo neomudéjar, enclavada en un entorno cargado de simbolismo, frente al río Guadalquivir y con epigrafías en árabe en las paredes, como ésta que hemos mencionado al comienzo de este apartado. Por añadidura, la bandera andaluza, diseñada por Infante, de franjas verdes y blancas, está inspirada en la que se hace ondear en la mezquita de Sevilla tras la derrota a Alfonso VIII de Castilla en 1159 en la batalla de Alarcos, la última gran victoria musulmana y que representaba la unidad almohade (blanco almohade) y la colaboración andalusí (verde omeya).

No puedo resistirme a incluir un poema del poeta y visir almeriense Asbag ibn Arqam conmemorando este hecho, en la delicada traducción de Emilio García Gómez cuya obra fue muy estudiada por Infante y que tanta influencia tuvo en el pensamiento y la literatura andaluza de la primera mitad del siglo XX:

una verde bandera se ha hecho de la blanca aurora un cinto
que ella despliegue sobre ti un ala de delicia
y te asegure la felicidad concediéndote un espíritu triunfante.

En su biblioteca personal Blas Infante tenía medio centenar de volúmenes ⁹⁸⁶ referentes al mundo islámico, donde encontramos desde estudios generales de literatura e historia, a las obras de los arabistas Dozy, Asín Palacios, Gayangos, Cangigas, García Gómez y Simonet, lo que demuestra un conocimiento e interés más que medio sobre el tema. Su dominio de la lengua árabe era excelente, y hay indicios de que Blas Infante llegó a hacerse musulmán tras su viaje a Marruecos. Pero al margen de estos acercamientos al Islam que podrían no tener mayor trascendencia más allá del ámbito personal, vamos a ver cómo en la obra de Infante al-Andalus aparece como marco de convivencia y progreso en torno a la tarea de reconstruir la dignidad del pueblo andaluz que vivía una terrible condición socioeconómica a principios del siglo XX, anclado en latifundismos semiesclavistas. La consciencia de esta realidad social condicionó desde muy joven su

⁹⁸⁶ Para consultar el contenido de la biblioteca personal de Blas Infante, véase: <http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=blas-infante&tag=fondo-casa-de-blas-infante>

compromiso vital con el pueblo andaluz, como recogen estas conmovedoras palabras de Infante, profusamente citadas:

Allá, en mi Sierra de Casares, durante los crepúsculos inefables, contemplaba yo a los campesinos caminando a lo largo de sendas pedregosas, después del trabajo agobiante, de sol a sol, empapados por el sudor en el verano y por la lluvia en el invierno. Volvían macilentos, apagados, retorciendo en los labios el cante que no era más que la pronunciación dolorosa de una tortura en la propia entraña, desde mi infancia tengo clavada en la conciencia la imagen de los jornaleros, paseando su hambre por las calles del pueblo (*Manuscrito ACR*, 72).

A la hora de afrontar la tarea de dignificación del pueblo andaluz Infante enarbola al-Andalus por su trascendencia en la historia europea y por su lógica ubicación en Andalucía. Ese elemento semítico que va a ser motivo de menosprecio y humillación hacia los andaluces desde los nacionalismos castellano y periféricos (en especial el catalán) es convertido por Infante en un elemento de orgullo y un título de gloria. Esta negociación de lo semita en la configuración de la esencia del pueblo andaluz se inscribe dentro del intensísimo debate nacional de finales del XIX y principios del XX. Infante mantuvo diálogos y encendidas polémicas con el círculo de intelectuales y arabistas de la Escuela de Granada sobre la relación de España y Marruecos tras la guerra del Rif y con los intelectuales y pensadores españoles que estaban negociando a principios del XX una nueva retórica en torno al esencialismo hispano ⁹⁸⁷.

Quiero que nos detengamos en dos de las obras de Infante menos estudiadas y sus únicas obras no ensayísticas: dos dramas históricos dedicados a dos personajes decisivos en la historia de al-Andalus. Me refiero a las obras *Almanzor* (inacabada, compuesta en torno a 1921) y *Motamid, último rey de Sevilla* (1920). Estas obras, como hemos dicho, han merecido escasa atención por los estudiosos de la obra de Infante, nunca fueron representadas y tampoco han sido incluidas en la *Historia del teatro español* (2003)⁹⁸⁸ uno de los trabajos más recientes de recopilación y crítica de la dramaturgia peninsular. *Almanzor*, por ejemplo, no es publicada hasta el 2012, cuando Josep Esquerrà i Nonell⁹⁸⁹ hace una edición crítica de la obra.

Aunque Esquerrà señala que el olvido al que se las condena puede ser debido a la situación de transición del teatro español de la época, cuando el público ya no encuentra las sensaciones de

⁹⁸⁷ La relación de BI con el mundo intelectual es fecunda. Desde el círculo krausista andaluz del poeta Juan Ramón Jiménez y Giner de los Ríos, hasta sus correspondencias y desencuentros con el pensamiento español del 98, y las implicaciones de la obra de Unamuno y Ganivet en su *Ideal Andaluz*.

⁹⁸⁸ HUERTA CALVO, J. (coord.) *Historia del teatro español*, Editorial Gredos, 2003.

⁹⁸⁹ INFANTE, B. (ed. José Esquerrà i Nonell), *Almanzor*, Biblioteca Ibertariu, 2012.

orden estético más complejas y más modernas en la pieza teatral, sino en el cine, deberíamos barajar otras consideraciones. Éstas tienen que ver no sólo con la dinámica del hecho teatral, sino con las contradicciones ideológicas en las que se encuadra la obra de Blas Infante.

En primer lugar, hay un movimiento consciente, tal como señalábamos al principio, de eludir todos los aspectos de su obra que pudieran entrar en conflicto con el pragmatismo político. El pensamiento de Blas Infante ha sido subvertido y usado de forma indecorosa en los primeros años de la democracia tanto por el Partido Andalucista (PA) como por el Partido Socialista Obrero Español de Andalucía (PSOE-A) a la hora de legitimizar sus propios programas, enfocándose en los aspectos de la obra de Infante que pudieran ser aprovechables para las urnas y desechando lo que pudiera suponer una desviación del perfil de prócer de esa nueva patria andaluza moderna, europeísta y agnóstica que se quería proyectar.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que en el círculo arabista en torno a Infante, los llamados «Ideólogos del Mediodía»⁹⁹⁰ van a albergar corrientes muy contradictorias ideológicamente, como la del arabista granadino y seguidor del franquismo Gil Benumeya que resultan incómodas para una visión unilateral del andalucismo dentro de la defensa de las libertades democráticas. Sin embargo Gil Benumeya fue un autor complejo y su figura es todavía muy malinterpretada. Fue gran admirador de García Lorca, al que llamaba «califa en tono menor que en Nueva York ha sacado el alfanje y de un golpe ha segado los rascacielos de Manhattan» (citado por González Alcantud, 2002:246)⁹⁹¹. Tanto Federico García Lorca como Blas Infante fueron asesinados a manos de la derecha fascista española a principios de la guerra civil en 1936. Los usos del mito andalusí comienzan a establecer un intenso juego de encuentros y desencuentros.

Edward Said advierte que es necesario delimitar la posición estratégica sobre Oriente antes de enfrentarse a la obra de un autor occidental (y aquí incluimos al Oriente cercano y doméstico que es al-Andalus) y cómo es difícil no ser vencido por lo sublime de este espacio imaginario y sus extraordinarias dimensiones. Así el escritor es afectado por cuando vive y lee, y su obra será generada por la suma de incidencias personales, vicisitudes históricas y corrientes culturales de la época, entroncando con modelos pertenecientes a géneros, periodos y tradiciones distintos. Esta afirmación puede parecer obvia, pero dado el intento de una forzosa filiación de la obra de Infante

⁹⁹⁰ Para una aproximación a los ideólogos del Mediodía, véase GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *Al-Andalus y lo andaluz, Orígenes y actualidad de un ideal cultural*, Editorial Almuzara, 2012.

⁹⁹¹ GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A., *Lo moro, Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, Anthropos, 2002.

con corrientes que quieren demostrar la pervivencia del al-Andalus en la literatura española, me parece necesario hacerlo explícito. Los elementos andalusíes en su obra no pueden considerarse una continuación de la escuela de Abentafil (algunos autores como Manuel Ruiz Lagos⁹⁹² lo han defendido así, pensamos que erróneamente, en uno de los escasísimos trabajos sobre la obra *Motamid* previos a Esquerrà), ni su planteamiento de raza cultural como una deuda con Ibn Jaldun. El elemento araboislámico de la obra de Infante, como ya hemos dicho, es la respuesta a una necesidad de dignificación de una comunidad en una premeditada e intencionada construcción identitaria. Así, hay dos grandes trampas donde podemos caer al interpretar lo árabo islámico en el pensamiento de Infante: por una parte, la que lo considera fruto de la inclinación personal de Infante al Islam, y la otra es la que lo define como heredero directo del legado intelectual de al-Andalus, forzando una continuidad hasta el siglo XX que no existe.

El mito de al-Andalus durante todo el siglo XIX y XX es proteico y va a ser usado por diferentes (y a veces virulentamente opuestas) posiciones ideológicas y políticas. El XIX va a abrir un intenso debate que desde la maurofilia y la maurofobia define los rasgos peculiares de la cultura hispana, el atraso o la modernidad del país. Por un lado, el árabe musulmán es considerado el eterno otro, enemigo histórico, o bien del progreso, o bien de la españolidad de raíces castellanas. Coexistiendo con este rechazo atávico hay una corriente contraria de larga tradición desde el siglo XVI, tal como estudiaron Cirot y Soledad Carrasco⁹⁹³, donde el árabe entra en el ámbito legendario de lo propio y la nostalgia se adueña del discurso; esa maurofilia además se alimenta y dialoga con el romanticismo europeo de Victor Hugo, Chateaubriand, o Washington Irving que van a dedicar una especial atención a la España árabe.

Una tercera vía, que es la que nos interesa y en la que participa Blas Infante aparece con la Ilustración y con los liberales españoles de finales del XIX que hacen de al-Andalus una proyección de la España perdida en 1492 con la caída del reino de Granada y que se identifican con ella⁹⁹⁴, con una fuerte implicación del arabismo y el uso de las fuentes árabes desde la labor archivística y traductora de Casiri y Conde. Es en este marco donde Infante va a desarrollar su teoría del nacionalismo andaluz.

⁹⁹² RUIZ LAGOS, M, «Motamid: del tópico a la utopía, el discurso iluminista de Blas Infante, Función didáctica de un texto dramático», *Espacio y tiempo*, Sevilla, 1987, pp. 43-62.

⁹⁹³ CARRASCO, S., *El moro de Granada en la literatura española*, Revista de Occidente, Madrid, 1956 y CIROT George, *La Maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle*, Bordeaux, 1939.

⁹⁹⁴ Para entender el uso del mito de al-Andalus en los liberales españoles del XIX, véase Torrecilla, Jesús, *España al revés: Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)* Marcial Pons, Madrid, 2016.

Como señala Iniesta, Infante no era un arabista, pero buscando las razones y los argumentos para una empresa colectiva, entendió la función de la edad dorada andalusí. Si lograba localizar un momento histórico en los que el fulgor andaluz deslumbrara, habría encontrado el elemento catalizador que sirviera para unificar los intereses de un pueblo. En al-Andalus intuyó la presencia de una cima social, científica, artística, humana y tolerante que sería, además, el compendio de todos los imperios que florecieron en el Sur de la Península⁹⁹⁵. El mito andalusí en el nacionalismo andaluz no sólo evocaba la grandeza islámica, sino la grandeza española y además incluía en la figura del morisco a las marginalidades, hacia las que Infante estaba muy sensibilizado: el exiliado, el gitano y el represaliado. Al-Andalus es para Infante la esencia misma del pueblo andaluz.

El mito de al-Andalus y Marruecos

El desarrollo del arabismo de los siglos XIX y XX no sólo va a estar dedicado a una reinterpretación de la Historia peninsular, sino que se vincula a un creciente interés político por Marruecos. Este empuje de expansión territorial viene de la necesidad de superar el desastre de Cuba que implicaba el fin del imperio español, y también por el miedo a que Francia desde Argelia volviera a ser una amenaza para España, haciendo una pinza desde los Pirineos y subiendo por el Magreb. Los arabistas de cualquier filiación ideológica se ponen a servicio de la Asociación de Africanistas y Colonialistas, recuperando el antiguo plan de Godoy de colonización de Marruecos basados en la información de primera mano que suministraron los viajes de Ali Bey y otros viajeros españoles de finales del XVIII⁹⁹⁶.

En este marco Infante hace del Magreb una tierra propia, no sólo evocando la historia medieval andalusí, sino integrando la visión de autores como Pedro Antonio de Alarcón en *Diario de un testigo de la guerra de África* y Benito Pérez Galdós en *Aita Tettauén*, en su compleja construcción de la otredad árabe en torno a la contienda de Marruecos. La guerra de Tetuán de 1859 dota al mito de al-Andalus de una fisicalidad perturbadora y en el Magreb va a darse una teatralización del drama nacional que se vivía en la Península. Cuando Infante va a rendir homenaje a la tumba de al-Mutamid en Agmat, al norte de Marruecos, el lugar se carga de un fuerte simbolismo identitario

⁹⁹⁵ INIESTA COLLAUT- VALERA, E., “Blas Infante, historia de un andaluz” *El siglo de Blas Infante, 1883-1981. Alegato frente a una ocultación*, Biblioteca de ediciones andaluzas, Sevilla, 1981.

⁹⁹⁶ Véase ALMARCEGUI, P. *Ali Bey y los viajeros europeos a Oriente*, Editorial Bellaterra, Barcelona, 2007.

en el imaginario del nacionalismo andaluz⁹⁹⁷. El rey poeta al-Mutamid fue el último rey almohade del reino de Sevilla, y simboliza la diferencialidad de al-Andalus frente al Magreb y el principio de la decadencia del imperio islámico español por la inclusión de los almorávides en la política, que llamados en un principio como apoyo contra Alfonso VI, fueron tomando uno a uno todos los reinos de taifas. En el 1090 Mutamid marcha al exilio. Su tumba ya fue un lugar de peregrinación y un lugar de memoria de la pérdida de la gloria andalusí de la Península. Así lo entendió el poeta granadino al-Jatib de 1313, y también Blas Infante.

El 15 de septiembre de 1924 Infante llega a Marrakech. No es de extrañar que se considere éste el momento de su conversión, dada la emocionalidad con la que narrará el suceso. Incluimos este revelador pasaje de sus manuscritos:

La Kutubia se adelanta en la visión ofreciéndome una emoción de hogar, anulando ante mi sensibilidad motivos o impresiones de extranjería. (...) Yo no soy forastero en Marrakech. Los moros andaluces predominan en la constitución étnica de la medina musulmana. Presidiendo la soterrada construcción psíquica que mi recuerdo excava ahora, los espíritus de los andaluces ilustres inspiradores de los Califas más cultos del Mogreb que aquí tuvieron su centro imperial, discierne aún hospitalidad a los peregrinos que vienen de su tierra andaluza (...). Marrakech es para mi peregrinación, el límite de la tierra Santa, del Templo. En las formas de mi espíritu, ahora, los ritos viven. El alma ahora tiene oración, se ha encendido un religioso fervor. Hago una ablución en la fuente de la historia, con fecundos valores, hijos de una cultura que se pretendió cegar y que se hizo subterránea y de oscuro discurso. (Manuscrito AAK, 47).

Volviendo a las influencias de la literatura africanista del XIX en Infante, la deuda con Alarcón es innegable. Por un lado, la reivindicación que hace Alarcón del elemento árabe contra una Europa que excluía a España de la modernidad «si esto es pertenecer África, a África pertenecemos»⁹⁹⁸ en respuesta a aquella famosa declaración del padre de Alejandro Dumas de que África empezaba en los Pirineos. De la misma manera, Infante, ante el desprecio de otros nacionalismos (tanto el castellano como los periféricos) a Andalucía, expande las fronteras andaluzas hacia más allá del Estrecho, haciendo del estigma magrebí un orgullo de raza cultural. Para Infante, África empieza en Despeñaperros⁹⁹⁹.

⁹⁹⁷ Este viaje de Infante estará lleno de símbolos y de ceremonias de apropiación del mito de al-Andalus y de contactos con los intelectuales y místicos del Magreb y merecería un estudio aparte.

⁹⁹⁸ ALARCÓN, P.A. de, «España y los franceses», *Nuevos textos de Alarcón El Museo Universal*, año 1859 (pp. 82-84).

⁹⁹⁹ Gil Benumeya, que ya hemos mencionado, utilizará este concepto de fronteras líquidas en torno al mito de al-Andalus para su concepción del *panandalusismo* que llega a Sudamérica.

Por otra parte, Infante estudió ampliamente a Galdós y era un gran admirador de sus *Episodios Nacionales*. No podemos pensar en una mejor imagen que anticipe el imaginario de Infante, que las que pueblan la novela de Galdós sobre la toma de Tetuán en su única novela africanista *Aita Tettauén*: la de marroquíes y españoles en la misma fosa común, la del aire lleno de maldiciones en árabe y en español «en un lenguaje anterior al de los hombres y de cadáveres descomponiéndose y juntándose debajo de la tierra los dos honores, que en la descomposición de la carne quedarían reducidos a un honor solo.» Además de un manifiesto pacifista, es la idea de la tierra marroquí como espacio de encuentro y morada final que unifica lo español y lo árabe.

El drama histórico y la poética de la discordia: *Motamid* y *Almanzor*

Tanto *Motamid, último rey de Sevilla*, como *Almanzor*, las obras de teatro histórico de Blas Infante, destacan por su contenido ideológico y están concebidas como un vehículo para la expresión de conflictos políticos: en ellas la palabra (ya sea en diálogos o monólogos de los personajes) predomina de forma notable sobre la acción y se trabajan ideas que ya se habían expuesto en otros escritos políticos de Infante, en concreto *La dictadura pedagógica*, publicada escasamente un año después que *Motamid, último rey de Sevilla*.

Infante ya tiene conciencia de que el teatro es un medio educador de las masas más que una distracción, y el drama histórico ofrece una mayor preocupación por la fidelidad histórica y la exactitud documental. Según Ruiz todo relato histórico es una compleja operación de montaje del autor, con la colaboración implícita del espectador consistente en construir la visión del pasado en función del presente. Buero Vallejo decía que «el teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente (...) nos hace sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede»¹⁰⁰⁰. Además de eso, impone una tensión entre verdugos y víctimas, ya que el drama histórico se articula siempre sobre un trauma: «La Historia es un enorme depósito de víctimas. (...) El teatro sigue siendo así esencialmente igual al que fue en otro tiempo, representación catártica del sacrificio del hombre, pero con la importante innovación de que sus antagonistas no son las fuerzas ciegas del destino, sino fuerzas sociales muy concretas que se pueden y se deben identificar» (citado por Ruiz 6). La selección del tema no es inocente sino un acto de complicidad con el presente. El llamado tiempo histórico es según Ruiz «tiempo de la

¹⁰⁰⁰ RUIZ LAGOS, Manuel, «Motamid: del tópico a la utopía, el discurso iluminista de Blas Infante, Función didáctica de un texto dramático» *Espacio y tiempo*, Sevilla, 1987, pp. 43-62.

mediación» en un sistema de relaciones de causalidad dialéctica entre pasado y presente, cuando el drama histórico termina no se cierra nunca sobre sí mismo. La representación del pasado abordado desde la conciencia problemática del presente tiene una razón política de provocar una toma de conciencia que lleve a la acción y transforme el proceso histórico en marcha. Todo drama histórico es abierto y de naturaleza interrogativa no resolutive. Es el único género literario donde el espacio de la mediación no se funda en una visión subjetiva y personal del autor, sino en los paradigmas de la memoria colectiva acumulados o la conciencia histórica del espectador que reflexiona sobre su propia historia (Ruiz 5)¹⁰⁰¹.

Según señala Esquerrà, la trama de *Motamid y Almanzor* está basada en la *Historia de los musulmanes de España hasta la conquista de los almorávides* del arabista holandés Reinhart Dozy y en *Poesía y Arte de los Árabe en España y Sicilia*, de A.D. Schack, obra traducida por Juan Valera (9). Dozy había escrito su obra para rectificar la *Historia de la dominación de los árabes en España*¹⁰⁰² de Conde, al que se le achacaba una cierta parcialidad a la hora de examinar la historia. Dozy será fuertemente criticado por el sector más maurofóbico y católico-nacionalista, encabezado por Francisco Javier Simonet, brillante arabista autor de *Leyendas Históricas Árabes* (1858) o *Historia de los mozárabes en España* (1858). La maurofobia de Simonet actúa con una enconada posición de defensa de lo castellano frente al elemento ajeno que supone la arabidad en el imaginario español. Francisco Javier Simonet sostiene que los mozárabes y la pervivencia de la tradición hispanoromana fueron los que llevaron la civilización hispanomusulmana a su punto álgido¹⁰⁰³. En su encendida retórica despectiva llama al Islam «rémora de todo progreso» y a la Alhambra «alcázar de la impiedad y el despotismo musulmicos» (citado por López García, 167)¹⁰⁰⁴. Sin embargo, esta disputa está más allá de la corrección histórica y supera los márgenes estrictamente académicos: a lo que aquí asistimos realmente es a un enfrentamiento entre liberales y conservadores y a dos formas de construir un destino político para España. Para los liberales, la crisis española sería la consecuencia de la expulsión de los moriscos, mientras que, para los segundos, sería consecuencia de la presencia árabe-musulmana en territorio hispano por tanto la

¹⁰⁰¹ RUIZ RAMÓN, Francisco, «Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX», AIH, Actas IX, 1986, Centro Virtual Cervantes.

¹⁰⁰² CONDE, Jose Antonio, *Historia de la dominación de los árabes en España. Sacada de varios manuscritos y memorias arábicas*, Madrid, 1874.

¹⁰⁰³ SIMONET, Francisco Javier, *Leyendas históricas árabes*, Madrid, 1858.

¹⁰⁰⁴ LÓPEZ GARCÍA, Bernabé, «FJ Simonet ante el colonialismo progreso», *Cuadernos de Historia del Islam, 1 Serie Miscelánea*, pp. 159-178.

elección de los personajes en los dramas históricos de Infante hace alusión directa a todo un debate en torno a la negociación del elemento semítico.

Almanzor y *Motamid* son obras de teatro histórico de inspiración medieval en prosa poética, y tienen influencia del teatro de la época, de *El Conde Arnaldos* de Jacinto Grau, por sus descripciones y por el uso de la prosa poética en el diálogo y cómo sus personajes representan las pasiones en estado lírico. Como señala Cabrales Arteaga, la decadencia del teatro de principios de siglo no sólo reclamaba buenos dramaturgos, para revitalizarlo harían falta poetas, y así lo pide Jacinto Benavente (citado por Arteaga, 13). También las vanguardias cultivarán este tipo de teatro donde se da el verso sobre la prosa, hay un léxico preciosista y refinado, artificios retóricos, arabismos, arcaísmos, y variedad métrica que permitía la reconstrucción de estrofas tradicionales, dentro de una corriente modernista¹⁰⁰⁵. El teatro histórico de principios de siglo en general hace gala de la defensa de unos valores nacionales, identificados con Castilla como la nación constituyente de España en un adoctrinamiento nacional de un *laus catellae*, que Infante convertirá en un *laus Beticae*.

La religión como identidad y como punto de fuga

En la construcción de la identidad la religión es el último bastión inexpugnable de España contra Europa y el progreso. Para Unamuno la agonía de España era la agonía del cristianismo. El agonismo es inherente al cristianismo en la modernidad, es un abrazo trágico entre la fe cristiana y la cultura. En la *Agonía del cristianismo* (1920) secuela de *El sentido trágico de la vida*, lo cristiano como espoleta social se va gestando en el *dictum* de Unamuno. Pero a pesar de sus fuertes convicciones religiosas, Unamuno se opone al cristianismo como poder político, a ese catolicismo de Inquisición y Cruzada. Infante, de la misma manera, critica en *Almanzor* y *Motamid* la ortodoxia, ya sea la de los jueces de la ley, ya sea la ultraortodoxia almorávide que con su rigidez conllevará la caída de al-Andalus.

Dirá el *Motamid* de Infante sobre los almorávides: «fanáticas tribus caldeadas por el sol del desierto, de tosco y duro corazón, como las rocas africanas, son bárbaros y fanáticos, tanto o más que los cristianos del rey de León»(86)¹⁰⁰⁶. En ese sentido la singularidad islámica de la Península,

¹⁰⁰⁵ CABRALES ARTEAGA, José M. «El teatro histórico modernista de inspiración medieval», *DICENDA*, Cuadernos de Filología Hispánica, n.8, 11-35, Universidad Complutense, Madrid, 1989.

¹⁰⁰⁶ INFANTE, Blas, *Motamid, último rey de Sevilla*, Biblioteca Avante, Sevilla, 1920.

muy alejada en todos los sentidos de un Islam restrictivo y rural, es una réplica a la visión cristiana de íntima religiosidad que defienden los ideólogos de la generación del 98.

Las fuertes divergencias y contradicciones con el aparato religioso oficial aparecen en ambos casos. Al-Andalus para Infante es heterodoxia fecunda y tolerante que escapa al canon religioso. Tras el singular esplendor de una época tartésica, bética y califal, las invasiones integristas norteafricanas siembran un escenario inquisitorial igualmente intolerante, propicio a la caída de al-Andalus¹⁰⁰⁷. Infante defiende el Islam andalusí desde la oposición a la ortodoxia, tal como habían hecho los intelectuales de la generación del 98, que habían esgrimido un cristianismo personal frente a la crisis de la modernidad.

Diálogo entre textos teatrales y políticos: *Almanzor*, *Motamid* y *La dictadura pedagógica*

La dictadura pedagógica, uno de los textos más importantes de la producción de Blas Infante, plantea un nuevo tipo de sociedad y la renovación de la Humanidad a través de la educación. Inspirado por los acontecimientos revolucionarios mundiales (la toma del poder por los bolcheviques en Rusia) Infante argumenta que para consolidar una nueva sociedad la labor educativa es primordial, y que es imprescindible una revolución cultural. Como señala acertadamente Esquerrà «el considerable grado de utopía que se advierte en esta obra es lo que la distingue, mayormente, del resto de su producción escrita. Ahora, bien, detrás de cada utopía discurre siempre un momento manifiesto de crisis, por lo que resulta imprescindible ser conscientes de la realidad española del momento» (10)¹⁰⁰⁸. *La dictadura pedagógica* es un posicionamiento ante la restauración borbónica y el bipartidismo inoperante.

La figura del cirujano de hierro defendida por Joaquín Costa se convierte para Infante en un dictador pedagogo con la intención de que los educadores sustituyan a los políticos: «el pueblo vendrá a ser regido por sus hijos mejores, único modo de autogobernarse. Tendremos la forma de gobierno natural: gobierno del pueblo por sí mismo, representado por sus hijos mejores» (93)¹⁰⁰⁹.

Motamid es un ejercicio poemático y simbólico que, según Ruiz Lagos, «construye el discurso fundándose en los parámetros de una realidad histórica pasada que se supone esplendorosa,

¹⁰⁰⁷ RUIZ ROMERO, Manuel, «Blas infante y el islam», *Tribuna*, 29/8/2011.

¹⁰⁰⁸ ESQUERRÀ, Josep, «Almanzor: drama histórico de Blas Infante» *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXVI, 2014, pp.199-220.

¹⁰⁰⁹ INFANTE, Blas, *La dictadura pedagógica*, Imprenta de Joaquín L. Arévalo, Sevilla, 1915.

definitoria de la realidad de un pueblo esencialmente cultural» (44)¹⁰¹⁰. Entre 1918 y 1919 Infante abandona el georgismo y va construyendo su tesis nacionalista desde las Asambleas de Ronda y los centros andaluces. En su libro capital *Ideal andaluz*¹⁰¹¹, ya aparece el regionalismo contra el pensamiento burgués. Más tarde frente al principio de las nacionalidades, él opone el principio de las culturas, en la que los pueblos no son entes políticos, sino culturales, y se acrisola así el término de la raza cultural. La cultura aparece como base del nacionalismo andaluz, refinando su esencialismo desde un glorioso pasado andalusí que se instrumentaliza para buscar las raíces o la fase constitutiva de la identidad andaluza. Es un espacio ideal – e idealizado – para hacer surgir tradiciones y orígenes míticos en un ámbito arcádico.

Junto con una lúcida búsqueda del líder político, hay un esencialismo místico, de fuentes cercanas al platonismo iluminista y la filosofía árabe-andaluza que ya aparece en *El Ideal Andaluz* con el objetivo de provocar la revolución del espíritu, uniendo la doctrina económica y un plan cultural como norma de conducta ética. A Andalucía le es asignado el papel de histórico foco cultural. Hay una relación entre krausismo y la cosmovisión armónica y panteística, en especial en el uso de la nomenclatura relativa al ideal humano heredada de los pensadores de la generación del 98. Considerando las instituciones sociales como consecuencias de una vitalidad orgánica que trasciende los individuos, cada vínculo es un organismo que forma parte como miembro de uno más elevado, y el curso de la historia es la creación de uniones cada vez más perfectas y comprensivas.

Tras la publicación de *La Dictadura Pedagógica* Infante ya vislumbra el carácter déspota en la revolución rusa de la dictadura y el ejército, aún su carácter de primer gobierno obrero y campesino de la Historia. Las claves del pensamiento de Infante desde sus primeros trabajos de juventud son la voluntad de la superación del tópico hacia la realización de una utopía andaluza. El mismo Infante lo admite cuando dice en *La verdad sobre el complot de Tablada*: «un destacadísimo político catalán hace muchos años llegó a preguntarme ¿os fundais en al-Andalus? Y muy parcamente, sin añadir una palabra más, yo hube de contestarle: ¡sí!» (citado por Ruiz Lagos, 71)¹⁰¹². Escribía Infante sobre la figura de al-Mutamid en sus Manuscritos inéditos:

¹⁰¹⁰ RUIZ LAGOS, Manuel, «Motamid: del tópico a la utopía, el discurso iluminista de Blas Infante, Función didáctica de un texto dramático» *Espacio y tiempo*, Sevilla, 1987, pp. 43-62.

¹⁰¹¹ INFANTE, Blas, *Ideal Andaluz*, 1915.

¹⁰¹² *Ibid*

Fue el último Rey indígena que representó digna y brillantemente una Nacionalidad y una cultura intelectual que sucumbieron bajo la dominación de los bárbaros invasores. Túvose por él una especie de predilección como por el más joven, como por el benjamín de esta numerosa familia de príncipes poetas que habían reinado en el Andalus. Se le echó de menos como a la última rosa de la primavera.

En *Motamid* establece el mito de al-Andalus en diálogo con el de la Bética helénica, recogido en el único artículo de Infante sobre vanguardias, en concreto sobre el ultraísmo de 1920 que apareció en la revista *Grecia*: «Andalucía, de alma griega, incendiada a veces por orientales esplendores, repugna el exotismo y la extravagancia y ama el ritmo» (citado por Esquerrá, 2013, p. 10). La esencialidad del alma andaluza pasa por encima del pragmatismo estatal romano y francogermánico en un cuadro idealizado y sereno de una Andalucía pacifista, culta, respetuosa con la diversidad, democrática y libre.

Otro tema esencial para Infante era la naturaleza del poder y el papel de los intelectuales como dirigentes. La función otorgada al profetismo señala una concepción elitista que diferencia muchedumbre y pueblo que ya se venía acrisolando desde el XIX en España. El personaje del consejero dice en *Motamid*:

no hay pueblo en el cual no exista muchedumbre. En todo pueblo, la minoría es el pueblo, la mayoría es la muchedumbre sin conciencia. Y, a la muchedumbre, la fuerza organizada le parece augusta, cuando la potencia de esta fuerza es superior a su potencia inconsciente. La muchedumbre es como el agua que, no pudiendo romper el dique, discurre esclava por el cauce que viniera a abrirla, un organizado poder (30).

Los héroes del teatro histórico de Infante se sienten destinados a la conquista del poder y tienen una conciencia de sus méritos personales. No hay un personaje histórico que represente la meritocracia de una forma más clara que Abu 'Āmir Muḥammad ibn 'Abdullāh ibn Abi 'Āmir, al-Ḥājib al-Manṣūr, el dirigente que a finales del siglo X ascendió en la escala social desde un simple estudiante de leyes a canciller y *hayib* del califato de Córdoba. La figura de Almanzor une su carácter de guerrero a la de hábil político. De sus cincuenta y siete campañas bélicas no perdería ninguna¹⁰¹³. La figura de Almanzor además está relacionada con hechos de gran simbolismo, como haber saqueado Santiago de Compostela, y haber fundido las campanas de la catedral convirtiéndolas en lámparas para la mezquita de Córdoba. Sin embargo, aun el enorme potencial de esta figura histórica, la obra *Almanzor* quedó inacabada. Se pueden barajar razones por las que Infante pudo no terminar esta obra: desde su dedicación completa a la vida política, una aprensión

¹⁰¹³ Tal era el carisma que tenía como guerrero, que para alentarse, el imaginario castellano tuvo que inventar una batalla donde perdió, en Catalañazor. De ahí el dicho: Catalañazor, donde Almanzor perdió el tambor.

más que razonable de que esta obra sobre la naturaleza del poder y el liderazgo se pudiera interpretar como una apología, o bien al caudillo rifeño Abd el-Krim que se levantaba en armas contra el gobierno español por la independencia de Marruecos o a Primo de Rivera, quien acabaría dando un golpe de Estado en 1923.

Infante era seguidor del político e ideólogo Joaquín Costa, de raíces proletarias y de tendencia regeneracionista, que defiende un discurso regido por la problemática de la distribución de la tierra y el desarrollo pedagógico, con un rechazo a los caciques y la oligarquía. Además, contempla la necesidad de una revolución liderada por dirigentes fuertes en un sistema basado en la meritocracia. En la obra de Infante, aunque el personaje de Almanzor no aparece con sangre real, siente desde muy pronto su superioridad, que le lleva a la luchar por el control político, aunque permitiendo que Hixem II siga siendo rey, respetando así una profecía que anunciaba que cuando terminara la dinastía Omeya se desencadenaría una guerra civil.

Esta obra refleja la defensa de Infante de una meritocracia frente a la burocracia, y la necesidad de un líder en tiempo de crisis, no para representar al pueblo, sino para liderarlo. Así se pregunta el personaje de Almanzor en la obra de Infante:

¿Podría yo no gobernar? Yo vine al poder para cumplir mi sino ineluctable: la idea de este sino en mí era obsesión. La seguridad de que habría de realizarse me acompañaba siempre. Era toda mi vida interior. Sin haber nacido Rey, desde niño me preparaba para Rey, incendiando mi alma en los hechos ardientes de la Historia antigua, aunque ya no sé si eran las viejas crónicas las que incendiaban mi espíritu o si era este sino que venía a hacer arder sus páginas polvorientas» (64).

Almanzor es el héroe que personifica la línea de pensamiento que Infante defiende en *La dictadura pedagógica*: «Ellos, dictadores pedagogos, serán los que elevarán los espíritus de los demás hombres, en cada hombre tallarán un Rey. Ellos serán los que vendrán a crear la Humanidad, emancipada de toda dictadura» (92-93). El concepto infantiano de realeza o de elegidos se refiere a aquellos que representan el orden de la Vida Universal, y que logran terminar con la fatalidad de los períodos de confusión. Ese orden armónico del universo se describe también en *La dictadura pedagógica*, una versión laica de unos orígenes de pensamiento de panteísmo religioso: «aquellos grandes intuitivos, a quienes por ir delante de este ejército de la Humanidad, hubimos los hombres de denominar Profetas. Fundieron aquellos hombres al postergar los instintos de la propia individualidad, su propia vida con la vida de la humanidad y con la vida del Universo» (7)

Declara el personaje de Almanzor en la obra de Infante: «sobre el torbellino de las pasiones que se despeñan en los fondos de insondables simas o que son alaridos entre el estridor de las armas y el fragor de los combates, ¡dejadme reinar a mí! (66).

Infante defiende Andalucía como la única nación antorcha que alumbra hoy el mundo. En el imaginario de Infante Andalucía no tiene que justificar su existencia para ponerse a la vanguardia de las naciones. Después de la primera guerra mundial el mito de Europa y de la modernidad como el horizonte a alcanzar de los pueblos del mundo se derrumba y pierde su legitimidad.

No le basta a Infante sólo con dignificar lo andaluz. Andalucía, como esencia de España, se hará oír en Europa. Dice su *Almanzor*: «¡La vida perseguida en Europa se ha refugiado en el Ándalus, que es, por eso, el ornato del mundo!» (41).

Podemos imaginar cuánto le habría agradado a Alarcón que defendió incesante la arabidad española contra Francia en su famoso «¡si esto es pertenecer al África, al África pertenecemos!» este extracto de arrollador empuje en boca de esta criatura infantiana, Almanzor el Victorioso:

¡Mañana a Compostela, la Meca cristiana, pulmón de Europa del lado de acá de los Montes hoscos e irreductibles que marcan con abismos las imborrables fronteras de dos mundos, solares de genios y estirpes diferentes! Y vasallos míos son su Rey, los Condes de Castilla y de Aragón y García, el Rey de Navarra ... Nadie, por esto, osará ya detener nuestra marcha en triunfo hacia el Norte petrificado en llamas de roca. ¡Andalucía en mí y sobre mí, irá a asomarse a los Montes ancianos de blancas diademas y, en vez de venir Europa a respirar en España, sobre el Continente negro y rojo, proyectará su piadosa mirada Andalucía! ¡Andalucía en mí y sobre mí! ¡Y dirán no obstante que yo estoy sobre ella! ¡A Compostela mañana! Y después, a los Montes desde los cuales se percibe el caos!» (67).

Consideraciones finales

Blas Infante está condenado al dudoso privilegio de la mitificación, y por tanto a ser eternamente malinterpretado. El debate sobre la validez y la actualidad de su obra y su programa nacionalista aparece en la arena académica, la política nacional y a la cultura popular, y está unido a la Andalucía autonómica democrática, la defensa del dialectismo, los derechos del jornalero y las fuentes islámicas y moriscas de la identidad andaluza.

Su trayectoria vital le convirtió en un icono necesario para asentar una transición pacífica en los primeros años de la democracia. Sólo otro personaje ha pasado a representar Andalucía con tanta fuerza, Federico García Lorca, quien contribuyó también a crear un imaginario identitario. Sin embargo, aun el enorme peso de Infante dentro de la construcción de la patria andaluza, su pensamiento deber estar contextualizado dentro del debate nacional de principios del siglo XX para ser entendido con justeza. Temas como la identidad, la dignidad de los pueblos y su

trascendencia en la historia, la revisión de mitos y de hitos nacionales, la contradicción con la modernidad, el esencialismo, la tensión entre progreso y casticismo y las fronteras imaginarias con la apropiación simbólica del territorio magrebí no son sólo una preocupación de Infante, sino de toda una generación de intelectuales españoles.

Entre la ingente cantidad de artículos y estudios sobre Infante no es fácil hallar lo que no corresponda estrictamente al ámbito del discurso político andalucista, y así aparecen vacíos sorprendentes, como el que hemos apuntado aquí sobre la relación de Blas Infante con el Islam y con el Magreb. En lugar de eso, se ha hecho hincapié en la etapa de Infante ligada al Ateneo de Sevilla, más esencialista y menos comprometida con el pasado semítico de la Península. No es de extrañar que *Almanzor* y *Motamid* hayan recibido una atención tan penosa por parte de la crítica, siendo el estudio de estas obras no sólo complementario, sino esencial para comprender los pilares del pensamiento nacionalista andaluz, y un paso previo para afrontar un estudio serio de la relación del pensamiento de Infante con la intelectualidad española de principios del siglo XX, su intenso diálogo e influencias. El *alandalusismo* de Infante como elemento enriquecedor de la identidad española, incluso con diferentes discursos sociopolíticos constituye la verdadera fuerza del nacionalismo andaluz y la razón de su vigencia actual.

Referências bibliográficas

- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1859), *Diario de un testigo de la guerra de África*. Granada: Gaspar y Roig.
- «España y los franceses» (1859), *Nuevos textos de Alarcón El Museo Universal*, pp.82- 84.
- CARRASCO, S. (1956), *El moro de Granada en la literatura española del siglo XV al XIX*. Madrid: Revista de Occidente.
- CIROT George (1939), *La Maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle*. Bordeaux, 1939.
- INFANTE PÉREZ DE VARGAS, Blas (2012), *Almanzor*. Ed. José Esquerrá. Biblioteca Ibertariu.
- Ideal andaluz* (1915). Sevilla: Imprenta de Joaquín L. Arévalo.
- La dictadura pedagógica, un proyecto de revolución cultural* (1921). Sevilla: Avante.
- Motamid, último rey de Sevilla* (1920). Sevilla: Avante.
- CABRALES ARTEAGA, J.M. (1989), «El teatro histórico modernista de inspiración medieval».
- DICENDA* (1989), Cuadernos de Filología Hispánica, n. 8, 11-35. Madrid: Universidad Complutense.
- CRUZ ARTACHO, Salvador; VALENCIA SÁIZ, Ángel (2014) (eds.), *Identidad política y cultural en el siglo XXI. Nuevos discursos para Andalucía*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia.
- ESQUERRÁ I NONELL, Josep (2014), «Almanzor: drama histórico de Blas Infante» *Revista de*

Literatura, enero-junio, vol. LXXVI, n. 151.

«Motamid, último rey de Sevilla: Drama histórico de Blas Infante» (2013), *Colindancias*, 4, pp. 143-162.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2006), *El orientalismo visto desde el Sur*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Al-Andalus y lo andaluz, Orígenes y actualidad de un ideal cultural (2012). Barcelona: Editorial Almuzara.

Lo moro, Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico (2002). Anthropos.

HUERTA CALVO, Javier (2003) (coord.), *Historia del teatro español*, Editorial Gredos.

INIESTA COLLAUT-VALERA, E. (1981), «Blas Infante, historia de un andaluz» *El siglo de Blas Infante, 1883-1981. Alegato frente a una ocultación*. Sevilla: Biblioteca de ediciones andaluzas.

«Blas Infante, un símbolo difícil», *El País*, 12/08/1980.

http://elpais.com/diario/1980/08/12/espana/334879204_850215.html

PÉREZ GALDÓS, Benito (1905), *Aita Tettauen*, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, Madrid.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1986), «Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX», AIH, Actas IX, Centro Virtual Cervantes.

RUIZ ROMERO, Manuel, «Blas infante y el islam», *Tribuna*, 29/8/2011.

RUIZ LAGOS, Manuel (1987), «Motamid: del tópico a la utopía, el discurso iluminista de Blas Infante, Función didáctica de un texto dramático», pp. 43-62, *Espacio y tiempo*, Sevilla.

SAID, Edward (2013), *Orientalismo*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

SIMONET, Francisco Javier (1858), *Leyendas históricas árabes*. Madrid.

<https://books.google.es/books?id=NRqmfyQd1o0C&dq=%22francisco%20javier%20simonet%22&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>

TORRECILLA, Jesús (2016), *España al revés: Mitos del pensamiento liberal (1790-1840)*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Referências sitográficas

Centro de Estudios Andaluces: Colección de manuscritos de Blas Infante [en línea] Junta de Andalucía, Sevilla,

<http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=blas-infante&tag=fondo-casa-de-blas-infante>

González Alcantud, J.A. «Presentación: el mito de al-Andalus» Jornadas «El mito de al-Andalus» Escuela de la Alhambra, Granada, 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=A19TNtmNBM0>

«Gordillo: Andalucía no es España, existía antes que el Estado español», Diario *El Mundo*, <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/01/17/52d930ea268e3e935b8b4579.html>

Iniesta Coullant-Valera, Enrique, «Al-Andalus en Blas Infante» *Webislam* 10/10/2001

http://www.webislam.com/articulos/25802-alandalus_en_blas_infante.html

Manzano, Ali, «Blas Infante y el Islam», *Pensamiento andaluz*, marzo 2014 <http://alimanzano.blogspot.com/2014/03/blas-infante-y-el-islam.html>

Entidades Promotoras:



Apoios:



U.PORTO