

1 2 9 0



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Caio Di Palma de Souza Medeiros

RESTO CANTABLE EM TRÊS MOVIMENTOS
MEMÓRIA POÉTICA E INSCRIÇÃO MATÉRICA EM
JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Tese no âmbito do Doutoramento em Materialidades da Literatura
orientada pelo Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre,
co-orientada pelo Professor Doutor Ricardo Namora e
apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas
da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Maio de 2020

Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra

Resto Cantable em Três Movimentos: Memória Poética e Inscrição Matérica em José Ángel Valente

Caio Di Palma de Souza Medeiros

Título

Resto Cantable em Três Movimentos: Memória Poética e Inscrição Matérica em José Ángel Valente

Autor

Caio Di Palma de Souza Medeiros

Orientador

Doutor Osvaldo Manuel Silvestre

Co-Orientador

Doutor Ricardo Namora

Doutoramento

Materialidades da Literatura

Área Científica

Teoria da Literatura

Data de realização das provas públicas de defesa

29 de julho de 2020

Júri das provas públicas de defesa

Manuel Portela (Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Claudio Rodríguez Fer (Professor Catedrático da Universidade de Santiago de Compostela)

Pedro Serra (Professor Catedrático da Universidade de Salamanca)

António Apolinário Lourenço (Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Osvaldo Manuel Silvestre (Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Investigação financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da

Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/52248/2013

Resumo

Na presente tese, investigar-se-á a razão poética do escritor galego José Ángel Valente a partir de uma de suas questões mais centrais: a matéria e a memória. Poeta metafísico por excelência, Valente pensou rigorosamente a palavra poética a partir de uma questão originária: a relação entre seus centros germinativos (memória poética) e seus procedimentos operatórios (inscrição matéria). Num primeiro momento, se discutirá o impacto da Guerra Civil Espanhola e da II Guerra Mundial sobre o seu vitalismo poético, cujo efeito culminou na radicalidade de uma escritura essencialista. Escritor de um século distópico, a sua descrença no século XX se converteu em investigação sobre um *logos* poético originário, cuja *palabra inicial* restaura uma leitura essencial sobre a matéria. De fato, Valente procurou recuperar um valor antropológico para a poesia, a partir do qual o homem possa ler uma imagem válida de si, com a qual possa repensar a sua constituição transhistórica e individual.

Num segundo momento, discutir-se-á as influências estéticas e culturais que conferiram à sua escritura poética um aspecto por vezes ditirâmico, e à sua produção ensaísta, um tom dialógico. De modo a se pensar a sua materialidade poética enquanto uma síntese de meditações entre pares, a estrutura capitular da tese foi organizada como ‘conversações’, nas quais se discutiu as suas afinidades intelectuais com poetas, escultores e pensadores. De fato, todas essas escutas culturais e reminiscências estéticas conduziram sua escritura para aquilo que, um dia, a poesia fora para os calígrafos chineses e para os poetas zen-budistas do *haiku* japonês: um método profano de ascese para o conhecimento.

Portanto, o que a presente tese apresenta é uma leitura sobre a construção da razão poética valentiana desde os seus fundamentos pré-expressivos até a gestualidade do seu acto poético. Para esse fim, discutir-se-á a obra de José Ángel Valente a partir de três movimentos compositivos: I) legados hermenêuticos e a questão poética; II) intenções gnósticas e a gestualidade inscricional; III) *matrizes geradoras* e a escritura poemática.

Palavras-Chave: José Ángel Valente; Poesia metafísica; Gestualidade; Inscrição gnóstica; Matriz geradora.

Abstract

In the present dissertation, It has been investigated the poetic reason of the Galician writer José Ángel Valente, regarding one of his central questions: materiality and memory. Metaphysical poet par excellence, Valente thought the poetic word rigorously from one primary question: the association between its germinal centres (poetic memory) and its operative procedures (material inscription). In a first moment, It has been discussed the impact of the Spanish Civil War and the Second World War over his poetic vitalism, whose effects culminated in the radicalism of an essentialist scripture. Writer of a dystopic century, his disbelief in the twentieth century was converted in an investigation about an original poetic *logos*, whose *palabra inicial* restores an essential reading in materiality. As a matter of fact, Valente aimed to revive an anthropologic significance to poetry, from which the humankind would be able to read an authentic image of itself, rethinking its transhistorical and individual constitution.

In a second moment, It has been discussed the aesthetic and cultural influences that added a dithyrambic aspect, sometimes, to his poetic writing; and a dialogic tone to his essayistic production. In order to rethink his poetic materiality as a synthesis of meditative acts between peers, the dissertation chapter structure was organized as ‘conversations’, in which it is discussed his intellectual affinities with poets, sculptors and thinkers. In truth, all these cultural hearings and aesthetic reminiscences led his writing to what, one day, poetry had been for the Chinese calligraphers e for the Japanese *haiku* Zen-Buddhist poets: a profane method of asceticism to achieve knowledge.

Therefore, this present dissertation delivers an examination concerning Valente’s poetic reason invention, from his pre-expressive fundamentals to the gesture of the poetic act. For this purpose, it has been discussed José Ángel Valente's work regarding three compositive movements: I) Hermeneutic legacies and the poetic question; II) Gnostic intentions and the inscripational gesture; III) *Generating matrices* and the poematic writing.

Keywords: José Ángel Valente; Metaphysics poetry; Gesture; Gnostic inscription; Generating matrix.

IN MEMORIAN

Maria Nazaré de Souza Santos

OFRENDA

Cómitre

Mi canto ahora es tuyo: Reina en sombras.

Mi verso pronuncié para dos almas;

dos almas que sembraban como en sueños

mi corazón en surcos diferentes.

Una llevaba el sol como una herencia

terrible y desmedida;

la otra... luna era sin fin, luna sin fondo.

Ninguna de las dos me dio su muerte;

la muerte que aguardaba madurando

bajo la tierra misma en que crecían,

árboles de doble luz y doble sombra,

con pájaros y frutos prohibidos.

Aún aguardo esa muerte;

voy soñándola

escrita sobre el agua de este río. (*Secreta Sed*)

UT PICTURA

José Ángel Valente

Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio. (*Material Memoria*)

CERÁMICA CON FIGURAS SOBRE FONDO BLANCO

José Ángel Valente

Cómo no hallar
alrededor de la figura sola
lo blanco.

Cómo no hallar
alrededor de la palabra única
lo blanco.

Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

El fondo es blanco. (*Interior con Figuras*)

ÍNDICE GERAL

ENTRE RESTOS E *LOGOS*: UMA INTRODUÇÃO À QUESTÃO POÉTICA

Pre- <i>f</i> Acto – Sobre o espírito poético e a sua moderna crise teleológica.....	21
In- <i>f</i> Acto – Sobre os matizes essenciais na poesia valentiana.....	27
Peri- <i>f</i> Acto - Sobre diálogos estéticos e analogias estruturais.....	33

MOVIMENTO I – A Aquisição do Equilíbrio Precário no Pensamento Estético

1.1. Sobre legados e fundamentos: Diálogos com a poesia metafísica no Ocidente.....	39
1.2. Conversações com o teatro oriental: A questão da pré-expressividade.....	45
1.3. Conversações pós-Auschwitz com Paul Celan: Das cinzas ao <i>Resto Cantable</i>	51
1.4. Conversações com Antoni Tàpies: Sobre a função antropológica da arte.....	69

MOVIMENTO II – A Partitura das Ações Físicas na Gestualidade Poética

2.1. Sobre as gnosiologias da gestualidade: Conversações com o teatro físico.....	95
2.2. Sobre técnicas inscricionais e a nuclearidade das matérias: Conversações com Antoni Tàpies à luz da gestualidade yoguica.....	105
2.3. O corpo, a palavra e a escritura: Diálogos com a caligrafia chinesa.....	125
2.4. Da gravitação à muscularidade enquanto técnicas: Diálogos com o <i>haikai</i> e a escultura de Eduardo Chillida.....	133

MOVIMENTO III – A Matriz Poemática em Tres Lecciones de Tinieblas

3.1. Da <i>matriz geradora</i> aos <i>centros germinativos</i> : Conversações com Lezama Lima.....	155
3.2. Princípios gnósticos em <i>Tres Lecciones de Tinieblas</i> : O alfabeto hebreu e a <i>Kabbalah</i> judaica.....	167
3.3. Das mitografias genésicas ao <i>Sacrum Triduum</i> barroco: Uma arqueologia gnóstica em <i>Tres Lecciones de Tinieblas</i>	175

CONSIDERAÇÕES FINAIS – <i>De la tribu: Palabras del regreso</i>	189
---	-----

BIBLIOGRAFIA.....	197
-------------------	-----

ANEXOS.....	223-252
-------------	---------

AGRADECIMENTOS

Certa vez disseram-me que não há valor maior dentro de um homem do que os seus votos de fidelidade, os seus juramentos, a sua humildade em reconhecer nos seus actos a devoção de seus companheiros. Para mim, cuidar sempre foi um gesto natural, talvez por um instinto inconsciente de acarinhar o próprio ego com a percepção de que tenho gestos de bondade. No entanto, aceitar ser cuidado, me permitir ser guiado por pés mais calejados, ser amparado por braços mais resistentes – porque já experimentaram os sabores e dissabores do caminho – sempre foi uma tarefa de árdua resistência para mim. Um pouco por capricho, quase sempre por vaidade, nunca gostei de assumir a fragilidade da vida, o desamparo diante do mundo, a precária autossuficiência de nossa espécie. E aqui me vejo agora, no gesto final de escritura da tese, sem conseguir, de fato, escrever um agradecimento que não seja mero gesto formal. Se tem algo que aprendi durante esses anos de doutoramento – e mais ainda de longa estadia longe dos afetos pátrios – foi a morrer um pouco a cada dia. E ao morrer, renascemos, ressignificamos os actos de vida. E o que aprendi foi que cada instante importa, e sendo importante deve ser regido pelo que é essencial. A vida é breve, o lamento longo, não há tempo para se perder com o que não é vital. Aprender a ser grato é mais do que agradecer, é reconhecer no caminho os laços de afeto, é ver a verdade em tudo aquilo que te impulsiona para a frente.

Assim, em primeiro lugar, sou grato a Deus, divino arquiteto de abertura e fechamento dos tempos em arcanos maiores. Do instante zero ao vinte e um, o Mago somou vinte e dois. Vinte e dois degraus na filosofia hermética, vinte e dois caminhos na Árvore Sephirotal, vinte e duas letras sagradas na *Tora*. No rio chamado Tempo, o Mago fez o barro. A partir de *Aleph*, o Mago somou – e, somando, condensou – os vinte e dois mistérios em quatro campos gnósticos de aprendizagens para nós. No mundo, os mistérios do céu, da terra, do mar e do ar. Nos conhecimentos solares da energia Yang, os equinócios e os solstícios entre Primavera, Verão, Outono e Inverno. Nos conhecimentos lunares da energia Yin, as quatro fases da lua entre Minguante, Crescente, Nova e Cheia. Na direção, o sul, o leste, o oeste e o norte. Na coroa do homem, a ação (ouros), o pensamento (espada), o sentimento (copas) e o espiritual (paus). No tempo do homem, o jovem, o caçador, o guerreiro e o sábio. No afeto do homem, o filho, o marido, o pai e o avô. Ao Centenário, sou grato do início ao fim dos tempos.

Em segundo lugar, sou grato pelo sopro da vida que me infla o peito a cada raiar do dia. Mesmo nas horas de delírio e agonia, lá estava ainda *Aleph*, resistindo e persistindo. Tudo é *Maya*, ilusão, ou *Samsara*, círculo vicioso. Mas para além do mundo como *Maya* ou *Samsara*, desde as origens do meu corpo, lá estava o ar, o olhar e o peito: um arfando, o outro sentindo, todos contemplando. Ao fogo que é vida, ao núcleo que é a essência, ao germen que é a célula-mater, obrigado.

Aos Professores Dr. Osvaldo Manuel Silvestre e Dr. Ricardo Namora, pela desafiante e atenciosa orientação. Às críticas e aos elogios, ao acompanhamento, sempre atento, mesmo quando a vida em suas marés nos empurravam para distante do cais.

Ao programa de doutoramento em Materialidades da Literatura, ao Professor Doutor Manuel Portela, sou grato pelo acolhimento deste projeto que se faz tese na Universidade de Coimbra.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), sou grato pela bolsa de doutoramento entre os anos de 2013 e 2017. Sem o vosso financiamento, os anos dedicados integralmente ao doutoramento e à escrita da tese não se fariam os mesmos.

Ao poeta e professor Doutor Claudio Fer, curador da Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética na Faculdade de Filoloxía / Universidade de Santiago de Compostela, sou imensamente grato. Não há palavras que possam definir esse intercâmbio em trabalho de campo. Sobretudo falávamos sobre as vitais questões de Valente, que eram as grandes questões do homem de todos os tempos. Lembro das horas, das cartas, das fotos, dos livros. Muito obrigado.

À Universidade de Santiago de Compostela, sou imensamente grato pelo acolhimento e pela hospitalidade. À Santiago de Compostela, cujo caminho teve que se fazer *El Camino* quando em seu chão pisei pela terceira vez. Aos encontros galegos que me apaixonaram o espírito. A tudo isso, sou imensamente grato.

Aos três amores do longo caminho. Aos amigos que não se perdem na cinza das horas. Aos encontros que se fizeram para além das máscaras da noite. Obrigado, Cecília, Flora, Camila, David, Gabi, Thaís, Evandro, Thales, Próximo, Paulo, Greice e Renan. Ao Alentejo de Zambujeira do Mar a São Teotónio, ao Porto, à Coimbra, lugares para chamar de lar.

Ao Caio, sempre ao Caio, aos seus morangos, à sua maçã verde, à sua pequenina luz indecifrável, à sua indestrutível e frágil beleza. Às horas que se fizeram poucas quando nos debruçávamos, os dois, sobre uma avenca partindo. Para sempre teu, Caio F.

Sou grato ao amor, aos belos e tristes encontros do caminho. Aos homens que amei e com os quais – conforme escrevera García Lorca – muitas vezes me perdi pelo mar. Foram nos seus instantes de morte e ressurreição que fui me fazendo menos carne e mais verdade.

Ao mar, sempre ao mar, ao sol, sempre ao sol. Travessia, Caio, sempre travessia. Gratidão.

NOTAS PRÉVIAS

A presente tese de doutoramento foi desenvolvida no âmbito do Programa de Doutoramento FCT em Materialidades da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, entre outubro de 2013 e julho de 2019, tendo sido objecto de financiamento por parte da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/52248/2013. A investigação enquadra-se ainda no projeto *Ex Machina: Inscrição e Literatura* e teve orientação do Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre (Centro de Literatura Portuguesa/UC) e co-orientação do Professor Doutor Ricardo Namora (Centro de Literatura Portuguesa/UC).

A presente tese segue a 17.^a edição do manual de estilo Chicago. Sempre que possível optou-se por manter as citações na língua original excepto quando daí resulte prejuízo para a clareza da obra e da leitura ou quando não tenha sido possível de todo encontrar a versão original do texto. Foram também mantidos na língua original alguns conceitos para os quais não foi possível encontrar uma tradução que permita uma compreensão cabal do mesmo, e também, todas as palavras em línguas estrangeiras. Nestes casos, as expressões encontram-se assinaladas a itálico.

O critério para o destaque das citações foi colocado nas 40 palavras, ou seja, optou-se pelo destaque das citações (times new roman, tamanho 11, com indentação de 1,5cm) sempre que a citação apresentasse, no mínimo, 40 palavras.

A tese que em seguida se apresenta conta ainda com um suporte de referências imagéticas incluído nos anexos, subagrupado em cinco secções: *Sobre os Hibakusha de Hiroshima e Nagasaki*, *Obras de Antoni Tàpies*, *Poemários de Valente com Litografias de Tàpies*, *Sobre Gestualidade Pictórica*, *Obras de Eduardo Chillida*. Sempre que necessário, optou-se por inserir, no corpo textual da tese, o número referencial do anexo para que a obra (ou o assunto) em discussão se tornasse mais evidente.

A presente tese segue o Acordo Ortográfico de 1990.

*UN ÉTRANGER AVEC, SOUS LE BRAS, UN LIVRE DE
PETIT FORMAT*

Edmond Jabès

Nomade ou marin, toujours, entre l'étranger et l'étranger, il y a –
mer ou désert – un espace délinéé par le vertige auquel l'un et
l'autre succombent.

Voyage dans le voyage.

Errance dans l'errance.

L'homme est, d'abord, dans l'homme, comme le noyau dans le
fruit, ou le grain de sel dans
l'océan.

Et, pourtant, il est le fruit. Et, pourtant, il est la mer.

ENTRE RESTOS E LOGOS: UMA INTRODUÇÃO À QUESTÃO POÉTICA

Pre-fActo – Sobre o espírito poético e a sua moderna crise teleológica

La historia del hombre está llena de ritos, de mitos, de leyendas y de fábulas, que, sin duda, deben de responder a una necesidad íntima permanente del corazón y aun de la mente. Nos referimos ahora a aquéllos en los cuales de un modo espléndido o rudimentario aparece la recreación del mundo, del cosmos. (ZAMBRANO, 2009: 119)¹

Por que é que há poesia, em vez de a não haver? (PIMENTA, 2003: 69), se interroga Alberto Pimenta em *O Silêncio dos Poetas* de modo a recuperar a questão inicial da *Metafísica* heideggeriana. De facto, essa questão nos impulsiona para o fundamento da poesia no Ocidente: pode-se dizer que a poesia – em seu contexto grego – surgiu para dar ao homem um sentido de pertencimento territorial e identitário. Desde a sua elaboração técnica até a performance pública, a *poiesis* era regida pela actualização dos dados da Cultura, isto é: revigorar as con-figurações do bom, do belo e do justo.

Foi a partir dessa averiguação histórica que Manuel Antônio de Castro, filósofo de tradição heideggeriana, sinaliza que toda operação formal da *poiesis* em seu contexto ágrafo era regida para o mesmo fim: apontar o *ser* que fomos e somos. Sua prática, observa Castro n'*A Construção Poética do Real*, existia para e pela sua dimensão mnemônica enquanto acervo grupo-identitário e mitológico² (CASTRO, 2004: 55). É

¹ Passagem introdutória de 'La recreación', texto integrante de *Las Palabras del Regreso*.

² No exame dessa reflexão poética, Manuel Antônio de Castro apontará a coexistência de duas dimensões

justamente nesse sentido que poder-se-ia dizer que ela – uma vez vinculada à manutenção cultural de uma sociedade – apresentava em si o gérmen da arte primitiva, de onde derivou o *valor talismânico* da plástica rupestre e de onde se fundamentou o *sentido antropológico* da arte tribal.

Mais do que interrogar sobre o porquê da poesia, deveríamos nos perguntar, primeiramente, sobre os motivos que levaram antropólogos como Claude Lévi-Strauss e René Huyghe a definirem a arte como uma “função essencial do homem, indispensável ao indivíduo e às sociedades” (HUYGHE, 1986: 11), por que é que ela se impôs como uma necessidade humana desde as origens pré-históricas. O que caracteriza o homem e o distingue essencialmente do animal, “o que lhe dá a posição cimeira na cadeia dos seres” (HUYGHE, 1986: 11) – prossegue – é não experimentar em si senão impulsos mais ou menos imperiosos. Para o homem, nunca bastou agir, sempre foi preciso agir ‘com conhecimento de causa’, isto é, “conhecer e julgar as motivações dos seus actos, a ‘razão’ das coisas e dos factos que o rodeiam e se repercutem nele” (HUYGHE, 1986: 12). E junto ao seu conhecimento lúcido, essa espécie de “primeira faculdade própria do homem” (HUYGHE, 1986: 12) – explica Huyghe –, desenvolveu em si o desejo de aperfeiçoar o mundo e a si próprio. Essa segunda faculdade humana – presente na sua história desde o pensamento primitivo até o apogeu da ciência moderna – é aquilo que poder-se-ia chamar de ‘sentido da qualidade’. Não por acaso, conclui, “a moral e a arte, a ética e a estética fundaram-se ao mesmo tempo” (HUYGHE, 1986: 12), pois através delas o mundo tornou-se mais inteligível e familiar.

“Si hoy nos sentimos tocados por ciertos dibujos prehistóricos, por las formas de algunas máscaras africanas, por ciertas tallas de objetos rituales polinesios”, observa o pintor catalão Antoni Tàpies, “esencialmente es porque hacen resonar en nosotros unos necesarios vínculos [...] con la armonía del orden cósmico, con los ciclos naturales [...] vínculos que en gran parte hoy hemos perdido” (TÀPIES, 2007: 205). Não por acaso, a

estruturais na poética grega. Trata-se da dimensão da essência do agir (*poiein*) e a dimensão da técnica retórica (*techné*). De um lado, o sentido habitacional da palavra *versada*; de outro lado, a lapidação formal da palavra *versificada*. Embora funcionem em conjunto, Castro aponta que a *techné* foi subsidiária do *poiein*. Para o pensador, a *techné* foi, entre os gregos, dimensionada no horizonte da *essência do agir*: “A *techné*, toda *techné*”, defende Castro, “só encontra seu sentido último quando fundada no horizonte do *poiein* [...]” (CASTRO, 2004: 56). No seu contexto grego, portanto, Castro percebe que a *poiesis* necessitava de um ‘equilíbrio precário’, ou ‘desequilíbrio controlado’, entre suas partes constitutivas, uma vez que o *ritual* público do *aedo*, embora contasse com um inestimável repertório técnico (*techné*), exigia uma força de espanto (*thaumazein*) no auto-reconhecimento coletivo em tão alto grau que tornava a dimensão significacional (*poiein*) da poesia mais aparente.

afinidade intelectual com Tàpies marcou tanto a obra ensaísta do poeta galego José Ángel Valente quanto o seu pensamento estético, pois nesse encontro – assim como naquele que desenvolveu na longa parceria de anos com Lezama Lima e Maria Zambrano – sua poesia nutriu-se de importantes sedimentos para o seu fim: ser o lugar da origem, ao mesmo tempo “palavra inicial” e “material memória”.

Ao mesmo tempo talismã e depósito antropológico, cedo a poesia valentiana interrogou sobre a questão primordial de todo artista autêntico, seja poeta, pintor ou escultor: de quê modo encarnar, no gesto material da mão, um específico sentido onto-teleológico das formas? O artista pensa num determinado aspecto dos deuses e nos seus parâmetros iconográficos – observa Huyghe –, com isso em mente, manipula um traço no qual procurou refletir toda a religião de seu tempo: a partir daí, o rosto de um novo deus nasceu (HUYGHE, 1986: 19). De fato, essa questão ressoa em Alberto Pimenta quando, na definição daquilo que chamou *sistema normativo poetológico ocidental* (PIMENTA, 2003: 31), o investigador reconhece na antiga poesia grega a ideal integração entre técnica expressiva (de controlo subjetivo) e dados formativos (de matriz objetiva) (PIMENTA, 2003: 31). Contudo, se para Manuel Antônio de Castro a dimensão do *poiein* suplantava a instrumentalização da *techné*, para Alberto Pimenta, a ‘forma’ incontestavelmente fornece um ‘modo de ser’ próprio e autêntico para a poesia. E é justamente essa materialidade plástica da palavra poética – que nos leva ao encontro da questão sinalizada por Isidore Ducasse se a arte “se realiza *na* sua forma, ou *através* da sua forma” (DUCASSE apud PIMENTA, 2003: 24) – a resultante das torções técnicas sobre a função pragmática e comunicativa da língua³ (PIMENTA, 2003: 24).

De um lado, portanto, a língua como suporte de comunicação, de outro lado, a língua como arte poética. Foi essa distinção fenotópica que o teórico Paul Zumthor elucidou na sua obra *Performance, Recepção e Leitura* quando diferiu dados da cultura e artefactos da cultura. Se a linguagem em sua função comunicativa insere-se no tempo biológico que ela representa enquanto dado de uma cultura, – explica Zumthor – a

³ Em verdade, para Alberto Pimenta, o “processo de des-pragmatização da linguagem” é o regente mitocondrial de toda estrutura poética no Ocidente. Segundo o autor, a obra de arte literária altera o *medium* da comunicação em três níveis. No nível fonológico, através do uso de sons com funções rítmicas específicas (aliteração, repetições, cruzamentos de acentos, rima, cadência); no nível semântico, através do uso de símbolos linguísticos como metáfora e metonímia; no nível sintáctico, através do uso de quebras na sintaxe e na estrutura frásica regular. A partir dessa questão essencial, para o autor, mais do que uma transformação da norma, a *poiesis* implicava uma superação da língua como *medium* comunicativo para a sua adaptação como *medium* expressivo (PIMENTA, 2003: 24).

prática poética, por outro lado, “se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem [...] desse tempo biológico” (ZUMTHOR, 2005: 48). Através desse esforço, num espaço-limite entre pragmatismo e despragmatização, a poética grega se tornou num dos mais importantes artefactos culturais da cultura ocidental justamente porque estrutura em si três elementos basais de toda civilização: memória identitária, saga histórica e rito cultural, isto é, *mythos*, *poiein* e *techné*⁴.

“A sociedade, desde as suas origens, praticou ritos fúnebres, sacrifícios”, relembra Alberto Pimenta as palavras do filósofo Henri Lefèbvre (1901-1991), “*só os gregos é que inventaram a tragédia*” (LEFÈBVRE apud PIMENTA, 2003: 129). Mais do que lembrar, era preciso negar a sua morte num ‘espaço-ritual’ de afirmação heróica da vida. No lugar do rito fúnebre, “em vez de submergir o herói na paz da terra ou de o destruir pelo fogo sagrado” – prossegue – “*repetiram a sua morte [...] no mais grave dos jogos*” (LEFÈBVRE apud PIMENTA, 2003: 129). Entre mímicas, máscaras e gestos rituais, o destino trágico do herói na saga grega é lembrada.

Da *poiesis* grega às trovas medievais, do barroco ao neoclassicismo, do romantismo ao realismo, tratou-se, quase sempre, de um artefacto cultural destinado a prover a educação humana através do belo estético. Enquanto configuração plástica, portanto, a poesia possuía uma filosofia prática conforme pensara Friedrich Schiller n'A *Educação Estética do Homem*: através de si, o homem apreende um sentido mais profundo sobre *ethos*, *virtus* e *ratio*⁵. “Através do belo, o homem é como que recriado em todas as suas potencialidades” (SUZUKI, 2002: 12), escreve Márcio Suzuki em ‘O Belo como imperativo’, pois é a ‘cultura estética’ a responsável por “conduzir a natureza humana à plenitude de seu desenvolvimento, à conjunção de suas forças

⁴ Das três dimensões constituintes da *mitopoética*, nos parece ser a de maior complexidade formal a *techné*, cuja estrutura interna igualmente apresenta uma organização tripartida: mnemotécnica, canto e performance física.

⁵ Embora seja notória a utilização do espaço semântico poético como um paradigma de projecção e reflexão sobre um *Zeitgeist* (termo utilizado por Heidegger para designar a ambiência cultural que forja o espírito identitário de uma época), Theodor W. Adorno reconhece que, em virtude da “propensão totalitária de Aristóteles” e do “papel repressivo da reflexão sobre a arte levada a cabo por Platão” (ADORNO apud PIMENTA, 2003: 31), o *sistema poetológico* se estabeleceu como instrução normativa: padrões repetíveis de temas, caracteres humanos e estruturas formais. Conforme explica Pimenta à luz da teorização adorniana em *Ästhetische Theorie*, a *arte poética* teorizada por Aristóteles desde a sua origem impedia a associação entre produção de arte e alma sensitiva (*estetikon*), uma vez que tanto o seu escopo analítico quanto o termo empregado por si, *poetike*, aludiam antes aos processos técnicos de composição poética (PIMENTA, 2003: 132). Não por acaso, foi o próprio Adorno quem observou que, até o século XVIII, as sucessivas teorias poéticas pós-aristotélicas – se copiando mutuamente – pouco variaram essa fórmula estrutural (ADORNO apud PIMENTA, 2003: 31).

sensíveis e racionais [...]” (SUZUKI, 2002: 15).

A partir de finais do séc. XIX, na maturação da cultura hegemônica da técnica e da padronização mercadológica dos bens materiais, observamos uma alteração nos mecanismos de produção e destinação da arte. Cada vez mais apresentando funções autotélicas, a arte ocidental distanciou-se profundamente de seu histórico valor antropológico e função social. Se, no antigo *sistema poetológico*, a arte poética realizava-se na aplicação engenhosa dos processos de despragmatização da linguagem para uma finalidade moral pedagógico-coletiva; no *sistema estético*, conforme teorizou Alexander Gottlieb Baumgarten⁶, a arte deslocou o seu eixo da *comunicação* de um conhecimento objetivo para a *expressão* de um conhecimento subjetivo (sensorial). Tratando-se de um processo iniciado com o romantismo, que continuou a evoluir no simbolismo – e que, segundo palavras de Alberto Pimenta, acabou por triunfar “nos vários modernismos do actual século” (PIMENTA, 2003: 38) – o sistema estético estruturou uma arte que funciona “mais a partir do ritmo interior da experiência sensitiva que do ritmo exterior das regras do gosto conceptualizado⁷” (PIMENTA, 2003: 137).

Contudo, a promessa do sistema estético se estabelecer como uma forma superior de arte, emancipadora do homem, falhou. Durante o amadurecimento do moderno conceito de estética (sobretudo a literária e a pictórica), no lugar da liberdade expressiva com que o sujeito transfiguraria o real e os seus parâmetros de representabilidade, o que parece ter imperado foi tão somente a substituição de um conceito de Belo por outro⁸. “Aparentemente”, observa Alberto Pimenta, “tudo se passa no citado plano de mera modernização dos processos, no plano da eterna teleologia do

⁶ De fato, foi Alexander Gottlieb Baumgarten em sua obra *Aesthetica*, em 1750, quem primeiro anunciou o conceito de *estética* e a nova concepção de arte insurgente naquele momento. Tanto o teórico quanto seu discípulo, G. F. Meier, reforçaram a idéia de que os caminhos teóricos da estética possibilitaram o desprendimento da arte em relação a sua antiga função social afirmativa (BAUMGARTEN apud PIMENTA, 2003: 37-38).

⁷ Não por acaso, o teórico em arte pós-moderna Harold Rosenberg formulou conceitos como “objeto ansioso” e “estéticas desestetizantes”, nomeadamente em sua obra *Objeto Ansioso* (ROSENBERG, 2004) e no posterior artigo ‘Desestetização’, publicado na coletânea de ensaios sobre arte contemporânea *A Nova Arte* (BATTCKOCK, Gregory, 2008). A ‘desestetização’, assim como o conceito de ‘objeto ansioso’, atravessa a linguagem de muitos suportes da arte contemporânea – a pintura, a escultura, a literatura, a arte urbana e as instalações –, e se caracteriza por ser um movimento de maior liberdade paradigmática e de experimentalismos sensorio-conceituais nos objetos plásticos, os quais passam a vigir numa zona estética fronteira e híbrida.

⁸ Embora as experiências de vanguarda contestem o valor meramente expositivo das obras artísticas, grande parte da sua operatividade trabalha exclusivamente com o aspecto plástico do objeto de arte. Seu *ergon*, sem problematizar a vigência antropológica da arte, continua sendo regido por uma lógica técnica.

belo” (PIMENTA, 2003: 134). Dentre as alterações ocorridas na passagem da poesia clássica referencial para a poesia moderna, a que mais se fez sentir foi o reforço nos processos metagráficos de escritura para a construção de uma autorreferencialidade profundamente monológica.

No atual momento histórico em que a arte é pensada como “aperfeiçoamentos da técnica” (SIMMEL apud SOUZA & ÖELZE, 1998: 23) – explica o filósofo Georg Simmel em *O Conceito e a Tragédia da Cultura* –, o artista parece se (pre)ocupar exclusivamente com o sentido autotélico de sua obra e com o seu consequente “valor expositivo” no mercado das artes. Dissociando-se das fundamentais questões humanas, o artista contemporâneo acaba por estabelecer uma relação vertical com a sociedade. Nesse processo dissociativo, pensamos à luz de Simmel, se instaurou, no espírito de alguns artistas, uma crise trágica cujo fim foi a tentativa de ressignificar a hermenêutica de sua arte. Se para Valente a Poética é a “arte de la composición del silencio” (VALENTE, 2014: 388), conforme escreve em ‘Cinco fragmentos para Antoni Tàpies’⁹, ela também é “residuo, sola / raíz de lo cantabile” (VALENTE, 2014: 465)¹⁰, pois a procura pela ‘palabra inicial’ e seu incontornável vínculo antropológico foram os alicerces do seu pensamento estético tanto em seus ensaios quanto em sua obra poética.

⁹ Texto pertencente ao poemário *Material Memoria* [1977-1978].

¹⁰ Fragmento do poema ‘Fénix’, de *Al Dios del Lugar*.

In-fActo – Sobre os matizes essenciais na poesia valentiana

“À desorientação de um olhar atento ao mistério da vida”, escreve Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu Corpo*, “a obra de arte oferece os sinais de uma orientação” (FERREIRA, 1994: 191). De modo transversal às questões que viemos trabalhando, Ferreira nos convida a pensar sobre aquela matricial forma de Arte cuja base inscrevia elementos gnósticos para os primitivos grupamentos humanos. Não por acaso, nesse tempo de indissociabilidade entre signografia e referencialidade antropológica, é de se notar uma aura cultural em torno sobretudo das pinturas rupestres e das máscaras cerimoniais. Contudo, esse *valor talismânico* da arte primitiva – assim nomeado por incontornáveis poetas como o salamanquino José-Miguel Ullán (1944-2009) – não se realizava apenas de modo passivo no homem primitivo, ela desempenhava em sua psicologia um importante papel formador.

Um homem do Neolítico, determinado materialmente para o trabalho com a pedra e com o osso – nos explica Huyghe –, não praticará as mesmas formas que o seu sucessor da Idade do Bronze, acostumado ao jogo das ondulações e das espirais em matéria mais flexível (HUYGHE, 1986: 28); assim como as formas de arte que evoluíram do Paleolítico Franco-Cantábrico¹¹ e do seu apreço pela pedra talhada distinguem-se profundamente das formas de arte que derivaram das pinturas rupestres de Lascaux ou de Altamira. Contudo, em todos os casos, há “*esforço de posse*” (HUYGHE, 1986: 46), conforme define o historiador francês, uma luta milenar de muitas povoações humanas com os materiais da terra para dominar o visível – e o invisível – como uma imagem, um duplicado ou uma recriação. “O universo desorienta o homem porque é múltiplo [...] caos de sensações” (HUYGHE, 1986: 52), explica Huyghe, e a arte foi, antes de tudo, uma tomada de posse sobre o mundo para “atenuar a diferença de natureza que o separa e o temor que experimenta diante dele” (HUYGHE,

¹¹ O Paleolítico Franco-Cantábrico se desenvolveu nas regiões conhecidas como a actual Languedoque e a parte contígua da Espanha ao norte dos montes Cantábricos (HUYGHE, 1986: 45).

1986: 45): um meio, portanto, de imprimir a sua assinatura sobre a terra e de nela se inscrever.

Inscrição matérica, de um lado, *memória poética*, de outro lado, assim é dito no título desta tese, pois, para escritores como José Ángel Valente, escavar outro fundamento hermenêutico e teleológico para a operação poética significou reafirmar as suas origens: a transfiguração da realidade sociológica em essencialidade antropológica. De um lado, portanto, a superação do gestual estético enquanto pura expressividade formal, de outro lado, a memória poética – *resto cantable*¹² – enquanto longa *contemplação activa*¹³. Pois sempre foi essa afirmação da arte como “a dimensão última e sintética e mais pura, porque derradeira” – para citarmos Vergílio Ferreira – toda essa inquieta procura, esse “confronto com o máximo que de nós sobe e nos transcende” (FERREIRA, 1994: 191) que esteve no horizonte poético de José Ángel Valente. Destinada para seres com horizonte da morte – concluímos –, a escritura para o poeta galego sempre existiu para “paralizar el brazo del ángel” (PARDO, 2004: 72), conforme bem resumiu o filósofo e ensaísta madrileno José Luis Pardo em *Fragmentos de un Libro Anterior*. Nessa milenar luta contra a morte e de sua perpétua repetição em negação trágica, o poema (em sua precária inscrição matérica) lá está “entre el brazo del ángel y el cuerpo de la víctima” – escreve Valente em ‘El poema’¹⁴ – “interpuesto entre el llanto y la palabra” (VALENTE, 2014: 303-304).

“À memória dos sistemas que morreram, das ideias que já não são”, escreve Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu Corpo*, a arte fazia ver aquela voz original que as promoveu, “impulso inicial e humano onde a nossa humanidade se pode ainda rever” (FERREIRA, 1994: 96). Este é um dos grandes legados de investigadores como Vergílio Ferreira, nos levar a perceber o vínculo essencial entre *arte* e *antropologia*. Daí, talvez, se afirmar que a verdadeira obra de arte seja intemporal, pois nela se encarna os matizes essenciais – senão vitais, e por isso mesmo orgânicos – do espírito humano. Para além das questões epocais, há as que são de todas as épocas, nos confirma Ferreira, “há os motivos da essencialidade humana” (FERREIRA: 1994: 192). E é no grave interior

¹² Termo posteriormente discutido.

¹³ No sistema de pensamento búdico – cuja raíz gnóstica relaciona filosofia, ciência, fenomenologia e psicologia –, a reflexão crítica (*manana*) ou visão total é desperta, de um lado, pela amplificação da escuta (*shravana*); de outro lado, pela contemplação activa (*nididhyāsana*).

Fonte: <http://www.monografias.com/trabajos60/filosofia-india/filosofia-india2.shtml#ixzz3zyYrcmv5>

¹⁴ Texto pertencente ao poemário *El Inocente* [1967-1970].

dessas questões intemporais, concluímos, que o valor das grandes obras da humanidade foi forjado.

Numa radical imanência, escreve ainda Ferreira, “a Arte abre o ilimitado de nós” (FERREIRA, 1994: 192). Simultaneamente materialidade gráfica e registro antropológico, a poesia para Valente sempre foi essa “súbita revelação de uma realidade perdida e jamais reencontrada [...] derradeira origem do mundo original” (FERREIRA, 1994: 99). Para Valente, portanto, a escritura poética é um acto de escuta com o intuito de revelar a respiração original da matéria. E é justamente nesse sentido – numa conjugação entre imanência e transcendência – que a escritura valentiana parece agregar as lições pré-socráticas de Heráclito de Éfeso. Numa espécie de educação heraclitiana, o poeta galego parece ciente de que as marcas soterradas de um elemento sob as sucessivas camadas do tempo é mais potente do que a força de sua atualização. Pois o que nos pertence, do princípio ao fim, “não é a manhã, a verdade solar”, observa Vergílio Ferreira, “mas o reino incerto da sombra” (FERREIRA, 1994: 20), esse *vazio* – que de tão inabitado – “é quase o vazio do universo, antes do primeiro dia da criação” (FERREIRA, 1994: 20).

Se é de nosso conhecimento que a filosofia ocidental fora revigorada contemporaneamente pelo pensamento de Heráclito através de Heidegger, sem menos reservas constatamos que foi a partir daquele que o pensador alemão pôde problematizar a própria estrutura paradigmática do pensamento ocidental. Para Heidegger, a história do pensamento – e por conseguinte da Filosofia – no Ocidente manifestou-se sobretudo no engendramento de uma extensa cadeia de categorias abstratas. O filósofo alemão, inegavelmente, alerta para o autismo hermenêutico em nosso sistema de pensamento: o procedimento categórico atribuiu um tratamento com modelos, numa prescrição metafísica e calculadora do conhecimento. Tal hábito, calcado no ‘caminhar sob evidências’ e no ‘correto’ de raciocínio, repercute o determinismo de que o homem é a medida de todo o pensamento do qual se serve. No entanto, tal configuração, alinhada à obliteração das reflexões que estavam na origem grega, confirma a tese heideggeriana de que o pensamento ocidental está distante da sua origem e de uma destinação *para o ser*: nele, a construção do saber obedece às *respostas*¹⁵ de um sistema e para um sistema, numa ausência de amplitude ontológica.

¹⁵ Com o termo *res-posta*, aludimos tanto à palavra portuguesa “resposta” quanto à sua etimologia. Res-

Conforme palavras do filósofo em *Heráclito: A Origem do Pensamento Ocidental*:

O homem produz, com freqüência, muitos 'pensamentos'. Só que os pensamentos assim produzidos não são os confiáveis. Os pensamentos verdadeiros e raros não surgem do pensamento auto-produzido. Também não se encontram nas coisas, da mesma maneira que uma pedra se encontra no campo, ou uma rede na água. Os pensamentos verdadeiros são dis-pensados ao homem, e isso somente quando ele se encontra na correta com-pensação, ou seja, na prontidão exercitada para o pensamento, que vem ao seu encontro como a-se-pensar. (HEIDEGGER, 2000: 200)

Para Heidegger, recorrer à experiência do 'a-se-pensar' significou reverter o caminho do esquecimento do *ser* desenvolvido no pensamento ocidental. Desse modo, numa lógica dialética do 'a-se-pensar', o filósofo alemão se volta para Heráclito à procura do fundamento da verdade sob a perspectiva do originário: para si, o efésio apresentou um pensar que manteve na palavra a experiência inaugural do impacto – ou susto – sobre o ser originário das coisas. Por esse caminho de reflexão, Heidegger percebe que o efésio não só estabeleceu uma (co)relação entre as palavras gregas fundamentais *physis* (natureza), *logos* (razão) e *aletheia*¹⁶ (verdade). Heráclito, de fato, erigiu um novo patamar semântico para a *physis* para além de sua figuração como firmamento aparente da realidade. *Physis*, aqui, é o 'vigor imperante' do 'puro surgir', isto é, matéria e não-matéria, aparição e ocultação, ser e não-ser. Na aurora do pensar entre os gregos, portanto, Heráclito deu a ver a *physis* como a abertura original do ser. Essa peculiaridade agregou à ontologia da *physis* um vigor de surgir (*Ent-stehen*), explica Heidegger em *Introdução à Metafísica*, onde “se acham incluídos tanto o ‘vir-a-ser’ como o ‘ser’ (HEIDEGGER, 1987: 45). “Ao ente como tal em sua totalidade”, conclui o filósofo alemão, “chamavam-no os gregos *physis*.” (HEIDEGGER, 1987: 45).

De um lado, Heráclito nos ensina que em toda matéria atuam dois princípios, a *dynamis* e a *energeia*. De outro lado, Valente nos mostra que, na dinâmica material do

posta – isto é, “a coisa posta em evidência” em retorno à questão que interroga – aponta para o próprio modo de estrutura do pensamento ocidental: o direcionamento epistemológico e racional na reflexão sobre as coisas. Um procedimento caracterizado não por um pensar o *ser* da coisa, mas por um pensar as categorias epistemológicas da coisa.

¹⁶ *Aletheia* – o sentido grego de desvelamento, de desocultação da verdade e da realidade em simultâneo.

ofício poético, uma energia oculta no manto verbal é liberada. A partir dessa lenta composição poética, a escritura valentiana reencaminha a poesia para o seu lugar sagrado e originário – o *thaumázein*¹⁷. Nesse instante ambivalente entre a aparição e o susto, portanto, nesse caminho do *des-ocultar*, a escritura para José Ángel Valente – assim como igualmente perceberam Novalis e Lezama Lima – revelar-se-á canto dos vínculos secretos, liberação da *coisa* originária, fragmento residual. Eis o árduo ofício de poetas como Valente – “Convertir la palabra en la materia”, lemos no emblemático ‘Materia’ de *Interior con Figuras*, “donde lo que quisiéramos decir no pueda / penetrar más allá” (VALENTE, 2014: 364-365). E a poesia assim pensada, concluímos, se transforma num ventre a comunicar o que a matéria não conseguiria:

desnudo, blanco vientre,
delicado el oído para oír
el mar, el indistinto
rumor del mar, que más allá de ti,
el no nombrado amor, te engendra siempre. (VALENTE, 2014: 364-365)

A tela das cenas em branco, rumores do mar, os embates matéricos: o que tal poética pede é tempo para a escuta do *thaumázein*. É justamente desse fluxo cíclico – que parte da ressignificação dos rituais, dos gestos, da matéria e do significado da sua emergência – que a escritura valentiana gera uma peculiar experiência *pathológica* de perplexidade e fascínio. Portanto, chegamos no ponto de considerar, diz Valente, “la actividad poética como revelación de lo encubierto, es decir, a la noción de poesía como conocimiento” (VALENTE, 2008: 55-56).

A formalização da *poiesis* como ‘originada pelo’ e ‘destinada para’ o conhecimento conclui o ciclo hermenêutico instaurado por Heráclito. Se para o efésio a articulação entre *physis* e *lógos* revela o jogo entre ser e vir-a-ser, ou entre o desvelado e o processo do velamento como *aletheia*; para Valente, a articulação entre a

¹⁷ *Tò thaumázein* é o termo que traduz a experiência grega do maravilhamento, do espanto, da admiração, da contemplação, da perplexidade, da angústia. O primeiro aspecto do filósofo – e a origem (*arché*) da filosofia –, dizia Platão, é o espanto, a capacidade de admirar e problematizar as coisas. É do *thaumázein* que surgiu a palavra teoria, o que nos leva a pensar que na origem de toda episteme analítica há a experiência do *pathós*, da angústia e do maravilhamento diante do inefável.

materialidade poética e a investigação de sua residualidade antropológica revelará a hermenêutica de todo seu funcionamento. Para si, portanto, o instante da verdade surge quando, da operação poética, emerge o jogo originário de todo acto criativo: a apresentação de uma coisa enquanto coisa primeira, matriz.

Imensidade e vazio estão na base mesma da experiência grega do *thaumázein*. Não por acaso, o que Valente exige da matéria é uma abertura ambivalente: trata-se de permitir que ela seja plena em maravilhamento (experiência sublimante positiva) e em angústia (experiência sublimante negativa). Ao contrário do que se poderia supor, a angústia poética não é angustiante, mas necessária para a sua plena execução, pois é do *thaumázein* que se instaura a experiência máxima com a obra de arte: o *vazio*. Conforme defende Rafael-José Díaz, “existe un centro generador del que todo proviene: en ese espacio vacío – hueco, matriz, mandorla – lo informe tiende hacia la forma y el silencio prefigura la palabra” (AGUDO y DOCE, 2010: 32).

Longe de ser oco, o vazio é, ao mesmo tempo, a matriz côncava da matéria *poiética* em abstrato e o instante de sua revelação. Tempo e espaço entrelaçados, o vazio prefigura a materialidade artística e atravessa a sua apreciação estética. Diante do impacto revelatório de uma *aletheia* poética, nenhum paradigma conceitual, nenhuma metafísica podem traduzir plenamente a força de sua presentificação. Só o que nos resta, portanto, é aceitar esse assombro, nos deixar cair em silenciosa comoção.

Peri-fActo - Sobre diálogos estéticos e analogias estruturais

A questão que nos coube, antes de tudo, foi pensar no modo adequado de abordar essa poética tão preocupada pelas origens. De fato, como discutir essa escritura, tão marcadamente matérica e metafísica, que margeia os parâmetros estéticos comumente utilizados na poesia moderna? Como estudar as investigações valentianas sobre a função antropológica da poesia e o seu pessoal anseio pela *palabra inicial* capaz de dizer sobre o princípio originário das coisas? De quê modo discutir a reconstrução da gestualidade poética empenhada pelo poeta galego, ao ponto do acto de escrita ter se convertido em fisicalidade gnosiológica, instante de *satori* zeniano? Optamos, portanto, por defender a existência de um sistema de pensamento artístico mais amplo, do qual emana a sua poética enquanto natural universo de construção estética. A partir deste princípio, foi possível abordarmos uma questão muito importante tanto na obra poética quanto ensaística de Valente: geralmente estruturados como ‘Conversações’, seus ensaios revelam a coexistência de uma comunidade intelectual colaborativa formada por poetas, artistas plásticos e pensadores com pensamentos estéticos afins. Com o intuito de fazer transparecer esse constante fluxo hermenêutico, a tese optou por abordar os diferentes aspectos da estética valentiana à luz das suas ‘conversações’, ora observáveis em seus ensaios, ora em correspondências epistolares, outras em entrevistas ou em materiais de espólio, mas em todos os casos verificáveis sobretudo na anterioridade expressiva – ou sedimento ontológico pré-formal – da sua composição poética.

“Todo o homem traz consigo tentações”, observa Huyghe, “forças que agitam as profundidades da sua alma” (HUYGHE, 1986: 21). E o artista criador, prossegue, “age como um condensador de vida interior que comunica aos homens a sua carga” (HUYGHE, 1986: 21). Desse jogo – quase psicanalítico – entre concentração e expurgação de impulsos, as grandes obras vieram ao mundo, pois a expressão artística resulta, soberanamente, desse corpo afetado, de um lado, pelo duelo contra as *pulsões*

de aniquilamento/esquecimento, de outro lado, pelos estranhamentos com os *compósitos matéricos* da sua expressão artística. A tipologia de artista aqui em foco é justamente essa cuja saga trágica traduz-se na força expressiva com que se obstina em levar, à claridade plástica, a brutalidade da escuridão finita do ser.

Nas etapas anteriores à materialidade da obra em seu estado apolíneo de presentificação formal, o que há é o estatuto informe do seu fundamento, observa o filósofo José Gil, “*a extrema agitação interior do artista*” (GIL, 2001: 14). De facto, a grande palavra em xeque nessa questão é ‘tempo’, isto é, pensar o tempo de uma obra para além da factibilidade de sua materialidade plástica. E foi Rudolf von Laban, grande teórico da dança no século XX – relembra Gil em *Movimento Total: O Corpo e a Dança* –, quem profundamente dissertou sobre a ação exterior ser subordinada ao sentimento interior nas artes performativas (LABAN apud GIL: 2001: 14). Desde a anterioridade do movimento físico, explica Gil, atua sobre o corpo do bailarino um esforço energético que pode ser traduzido em termos de *força vital*. Sua particular modulação, conclui, define o movimento dançado em qualidade tipológica, intensidade e velocidade (GIL, 2001: 16).

Nesse tipo de gestualidade, portanto, os níveis de composição pré-expressivos se tornaram cruciais para que o bailarino moderno construísse sua partitura de ações físicas. Pois sua dança, recusando o gesto mimético, “parece apagar as fronteiras da corporeidade” – explica Gil – “numa imagem de um aparente infinito”¹⁸ (GIL, 2001: 15). “Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura”, observa Eugenio Barba¹⁹ em sua antropologia teatral²⁰, pois, uma vez aculturado e colonizado, o corpo “conhece somente os usos e as perspectivas para os quais foi educado” (BARBA & SAVARESE, 1995: 245). No Ocidente, prossegue o autor em sua obra *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*, a separação entre as técnicas corporais

¹⁸ Não por acaso, para Merce Cunningham, o bailarino deveria silenciar o seu corpo cotidiano antes de compor qualquer movimento, pois sua partitura se constrói justamente de gestos extracotidianos.

¹⁹ Incontornável teórico do teatro moderno e investigador da presença dilatada do corpo em estado de atuação cénica, o italiano Eugenio Barba analisou a estrutura do teatro físico oriental e suas relações com a estética de A. Artaud e B. Brecht.

²⁰ A antropologia teatral, conforme define o autor na discussão introdutória de sua obra, estuda o comportamento-ritual do ser humano quando este “usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação”. Distanciando-se do conceito epistemológico de *representação* como encenação de um duplo ficcional, Barba reorienta a sua impressão formal e funcional. *Representação*, em suas investigações, designa todo o repertório de atitudes físicas e metafísicas que, concentradas para e no instante de criação, são incorporadas pelo ator-bailarino oriental para a construção do seu ‘comportamento técnico extracotidiano’.

cotidianas e as extracotidianas não é, com frequência, evidente. Por outro lado, na cultura oriental, os gestos e os ritos relacionados com a arte foram construídos de modo a diferirem qualitativa e mecanicamente daqueles da vida cotidiana. Na Índia, por exemplo, a diferença entre essas duas técnicas é óbvia e até mesmo reforçada pelo uso de duas nomenclaturas diferentes, observa Barba, trata-se de *lokadharmi* e *natyadharmi* (BARBA & SAVARESE, 1995: 09).

Diferentemente do trabalho do ator ocidental direcionado para a dramaturgia da cena, o ator-bailarino do teatro físico oriental²¹, mais do que uma personalidade fictícia, busca adquirir um corpo fictício²². Pois direcionado para a aquisição de um *regimento gestual extracotidiano*, a sua preparação implica uma reorientação do *modus operandi* do seu corpo tanto a nível físico quanto a nível mental. Na anterioridade da sua expressão performativa, portanto, se encontra a sua presença corpórea dilatada por tensões orgânicas a partir de uma meticulosa preparação no campo da pré-expressividade, sobretudo na construção daquilo que Barba nomeou ‘equilíbrio precário’ e ‘matriz geradora’.

É justamente a partir desta base técnica que discutiremos a existência de três movimentos composicionais pré-expressivos – ou momentos lógicos internos – no trabalho antropológico-essencialista de José Ángel Valente: *o pensamento estético*, *a gestualidade poética* e *a matriz geradora* enquanto origem temática dos poemários. No reverso invisível da materialidade poética, para nós, no âmbito dessa tese, tornou-se urgente pensar sobre esse ponto zero na escritura valentiana. Contudo, era preciso distanciarmo-nos dos modelos comumente utilizados na análise poética, era necessário restaurarmos os *movimentos internos* da sua escritura metafísica. Sobretudo, desejávamos discutir José Ángel Valente a partir da sua gestualidade que interrogou sobre *a origem* e *a destinação* da poesia em fins decadentes de um terrível século.

Se durante séculos o espírito humanista aliado ao iluminismo formou a cultura do homem ocidental, explica o poeta espanhol Marcos Canteli, “el siglo veinte es el momento del socavamiento y la derrota definitiva de tal figura” (AGUDO y DOCE, 2010: 23). “Auschwitz, la mera conceptualización del Lager o el *musselman*, Hiroshima” –

²¹ Seja na China com a Ópera de Pequim, na Índia com o Kathakali, ou no Japão com o Nô e o Butoh.

²² É justamente nesse sentido que nossa tendência purista de distinguir dança e teatro – observa Eugenio Barba – revela uma ferida profunda e um vazio sem tradição, pois “expõe o ator rumo a uma negação do corpo e o dançarino para a virtuosidade” (BARBA & SAVARESE, 1995: 12).

prosegue o autor em seu ensaio valentino ‘Fragmentos para una lírica negativa’ – “son el final de un proyecto y la necesidad de una reformulación general del pensamiento y del arte” (AGUDO y DOCE, 2010: 23), pois a lírica sofreu essa corrosão histórica do sujeito. Resta-nos, enfim, sobrevivendo ao ruído ensurdecedor dos tanques, procurar por alguma chama de luz que nos redima.

“Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?”²³ (HÖLDERLIN, 1983: 116), questiona um verso de Friedrich Hölderlin. Vivemos num tempo de precariedade, observa o poeta basco Gontzal Díez em seu ensaio ‘José Ángel Valente: En el centro de la luz y la palabra’, “hay dioses que han sido derribados para siempre y los dioses nuevos no han aparecido en el horizonte” (DÍEZ, 2001: 125). Contudo, defende Valente em ‘Segundo Homenaje a Isidore Ducasse’²⁴, “un poeta debe ser más útil que ningún ciudadano de su tribu” (VALENTE, 2014: 264), pois a poesia – relembra Díez as próprias palavras de Valente – “solamente sirve para acercarse a lo misterioso, es una gran inmersión en el campo de la experiencia vivida pero no conocida” (VALENTE apud DÍEZ, 2001: 125). Se de um lado a ciência confronta-nos com a idéia de que 80% do universo é formado de matéria escura, de outro lado – relembra-nos Díez – a poesia metafísica conforta-nos com o argumento de que operar sobre os materiais informes sempre foi sua destinação, pois é de sua natureza “entrar en los territorios desconocidos” (DÍEZ, 2001: 125).

Por fim, escrituras como a valentina parecem atualizar aquilo que o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe entendeu como pensamento pós-Auschwitz, pois a experiência secular distópica parece ter conduzido o sujeito histórico José Ángel Valente para uma profunda viragem intelectual sobre a origem e a função da escritura poética. Na ultrapassagem dos modelos humanistas, e de modo a revitalizar o horizonte onírico do homem – relembra Lacoue-Labarthe – o pensamento pós-Auschwitz apresenta a singularidade de “re-inaugurar la historia, re-abrir la posibilidad de un mundo, y propiciar el camino para el improbable” (LACOUÉ-LABARTHE apud AGUDO y DOCE, 2010: 23). “Las palabras”, conclui nosso poeta galego, “saben mucho más de nosotros que nosotros de las palabras”, pois “son mucho más viejas [...] Han vivido más.” (VALENTE apud DÍEZ, 2001: 125).

²³ A aproximação para o português do verso holderliniano leva-nos a algo como “Eu não sei, e para quê poetas em tempos de miséria?”.

²⁴ Poema pertencente ao poemário *Breve Son*.

TERRITORIO

José Ángel Valente

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 el revés de la pupila,
en la extemidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.
Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
Ni dios ni hombre.
Procede sola de la noche la noche,
como de la duración lo interminabile,
como de la palabra el labirinto
que en ella encuentra su entrada y su salida
y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo vivente. (*Interior con Figuras*)

MOVIMENTO I**A Aquisição do Equilíbrio Precário no Pensamento Estético**

No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. (GIL, 2001: 13)

1.1. Sobre legados e fundamentos: Diálogos com a poesia metafísica no Ocidente

“**E**L POETA, en cuanto tal, no pertenece ni a la ciudad ni al ágora”, escreve José Ángel Valente em *Notas de un Simulador*, pois “Platón”, conclui o poeta, “no le daba lugar en ellas” (VALENTE, 2008: 468). Com essas palavras iniciamos a discussão sobre o *pensamento estético* e a *inscrição matérica* em Valente, pois, a partir delas, se revela para nós um terceiro e importante elemento que a esses dois se entrelaça e os principia. Trata-se da questão da *memória poética* como recurso primordial para a consumação da obra como processualidade gnóstica preenchida de autêntico sentido antropológico. Através dessa imagem, Valente desperta-nos para a reflexão sobre a alteração histórica na função e na destinação da poesia no Ocidente. Se, nos antípodas do advento da escritura alfabética ocidental, as sociedades ágrafas resguardavam na *mitopoética* o

seu acervo histórico e cultural, na ascensão da hermenêutica filosófica e da possibilidade material de arquivar o acervo histórico da cultura, verificaram-se severas alterações na sua função social. De fato, muitos artefactos fundacionais da cultura ocidental foram abandonados durante esse processo histórico. Dentre eles, talvez uma das perdas mais significativas tenha sido a da função antropológica e sacerdotal da palavra poética. Tornada elemento de segunda ordem, a poesia e o seu poeta, conforme alude a censura platônica no ‘Livro X’ da *República*, tornaram-se elementos marginais e estéreis de pragmatismo social²⁵.

No entanto, cogitamos a partir dessa argumentação, talvez tenha sido esse mesmo processo de desfuncionalidade da poesia na *res publica* que tenha favorecido a sua constante evolução como *aliena materia*. Efetivada a sua desvinculação oficial em relação aos negócios da sociedade, de artefacto mnemotécnico atualizante dos arquétipos culturais, a palavra poética cada vez mais se desenvolveu a partir de paradigmas próprios, autocentrados e metarreferenciais. De forma a exemplificar a questão, podemos citar o elogio da harmonia, a consumação do *Belo*, a estética enquanto Arte, que, continuamente, contribuíram para que a poesia atingisse o estado de um “canto de fronteira” (VALENTE, 2008: 468), conforme descreve Valente. E foi vigorando como canto marginal, no limite representacional entre a ordinariade dos costumes mundanos e a extraordinariade das coisas veladas e pressentidas, que a poesia passou a ser orientada como uma materialidade investigativa de teor metafísico.

E é justamente a partir desse vínculo entre essencialidade metafísica e materialidade poética, à semelhança da poesia de um Friedrich Hölderlin ou de um Novalis, que nos deparamos com a obra de José Ángel Valente. Num certo sentido, a escritura valentiana faz-se importante para os investigadores da literatura na medida em que possibilita uma ampla discussão sobre os raros momentos em que a poesia ocidental articulou coerentemente *poesia e filosofia* em três níveis operativos: 1) no eixo hermenêutico do pensamento estético; 2) no eixo instrumental das técnicas de composição; 3) no eixo temático da escritura. Portanto, a obra valentiana pareceu-nos propícia para investigar duas questões que parecem de fundamental importância para a discussão contemporânea da arte poética: a poesia como um inclusivo *a-se-pensar*,

²⁵ Essa situação de marginalidade social, pensamos, será alterada muito tardiamente, quando, nas cortes européias dos séculos XI ao XIV, surgirem os menestréis e os trovadores com seus cancioneros, odes e epopéias relacionados com a cultura cavaleiresca e a história dos reinados monárquicos de então.

em termos heideggerianos, sobre as matérias; o poema como composição *in progress*, resultante das tensões entre técnicas de inscrição e motivos temáticos (matrizes geradoras).

Escritor de independente vigor poético, José Ángel Valente (1929-2000) é considerado um dos poetas espanhóis mais importantes do período pós-guerra civil em Espanha, e suas obras, tanto ensaísticas quanto poéticas, alguns dos momentos mais profundos da literatura espanhola do século XX. A produção de Valente é um exemplo das obras que se retroalimentam continuamente. As reflexões em seus ensaios invadem a lírica de sua poética, atravessando-a com uma inquieta investigação sobre a palavra poética no que diz respeito à sua inscrição material e a sua relação ontológica com as sociedades humanas. No alvorecer de sua produção, Valente aparece junto ao *Grupo Poético de los 50*, a chamada *Generación del medio siglo*. Nesse círculo de geração artística, amadurece no escritor a percepção da poesia como caminho de conhecimento. Em sua maturidade escritural, portanto, observamos um escritor não tanto *exohistórico*, isto é, centrado nas temáticas fervorosas do seu tempo. O que temos é um Valente *endopoético*, construtor de uma estética centrífuga enraizada em investigações metafísicas e antropológicas sobre a escritura poética. Conforme dirá o professor Douglas M. Rogers, da University of Texas, em matéria publicada no *The New York Times*:

Valente, both in his critical writing and his poetic works, reveals the conviction that poetry starts with the word, rather than external reality. His tendency toward metapoetry - or poetry as its own subject matter - rapidly became a signal characteristic of his generation of poets in Spain. (New York Times, July 31, 2007²⁶)

Da via culturalista trabalhada pela *Generación del medio siglo* – através de questões de cunho social e político²⁷ – gradualmente, a partir de meados da década de 60, sua escritura se torna ‘silenciosa’, aderindo a reflexões filosóficas e metafísicas, seguindo uma corrente chamada *poesía del silencio*. De fato, a escritura valentiana, enquanto uma dilatada meditação sobre os processos e técnicas de inscrição matérica na poesia, dialogou em profundidade com a tradição da poesia

²⁶ Fonte: www.nytimes.com/2000/07/31/arts/jose-angel-valente-71-poet-who-knew-purity-of-the-word.html.

²⁷ Em especial poesias de realismo social, dominantes no contexto Pós-Guerra Civil Espanhola.

metafísica no Ocidente.

Para que entendamos com maior acuidade o que chamamos de ‘poesia metafísica’, convém esclarecer que a estrutura meditativa dessa tradição poética não necessariamente se vincula a um conteúdo religioso específico, como testemunha a poesia de Yeats. Na poesia metafísica, se concebe um tipo de escritura cujas ideias se inscrevem, de modo único e excepcional, a partir do princípio da *heterodoxia*. Nesse sentido, enfatiza o investigador Diego Doncel em ‘La poesía de la meditación’ (AGUDO y DOCE, 2010: 48-49), a poesia metafísica não somente prevê a integração entre pensamento e sentimento, isto é, entre expressão poética e filosofia, como também intui a escritura como resultante matérica dos processos de integração gnóstica entre diferentes ramos do conhecimento humano, tais como a filosofia, a antropologia, a psicologia e a teoria estética. Conforme observa Francisco León em ‘José Ángel Valente: Dos notas’, Valente recupera para a modernidade galega a tradição da heterodoxia filosófica, espiritual e poética nas letras que marcou o pensamento de escritores como o romancista Juan Goytisolo (AGUDO y DOCE, 2010: 70). É justamente através dessa peculiar articulação do pensamento no exercício das letras, rememoraré Valente as próprias palavras de Goytisolo, que “la poesía, cuando es tal, restituye al lenguaje su verdad” (GOYTISOLO apud VALENTE, 2008: 1165). Talvez seja essa a missão de todo poeta, recuperar “un sentido más puro a las palabras de la tribu” (GOYTISOLO apud VALENTE, 2008: 1165). Conforme bem descreve o não menos importante poeta Miguel de Unamuno, a poesia metafísica deve estimular simultaneamente a dimensão empática / sensível / emocional do homem e a faculdade cognoscente / intelectual / inflexiva do homem. “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento”, escreve Unamuno no primeiro verso de ‘Credo poético’, pois, conclui no mesmo poema, “Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido”.

Popularizada pela Contrarreforma, a estrutura da poesia metafísica não está necessariamente vinculada a um conteúdo místico. Nela, a meditação e o silêncio são catalizadores de um estado de espírito específico, sob o qual o artista interroga as materialidades do homem e do poético. Essa técnica limítrofe entre arte poética, arte da meditação e arte filosófica – observa Valente em ‘Luis Cernuda y la poesía de la meditación’, ensaio agrupado em *Las Palabras de la Tribu* – estava presente nas palavras de Blake, Yeats, Leopardi, Wordsworth, Eliot, Rilke. De forma a reagrupar volição afetiva e investigação filosófica, a poesia metafísica exige um tal estado

anímico de criação²⁸ no qual todas as faculdades intelectivas e sensíveis do homem estejam em actividade. Contudo, esse “poder 'esemplástico' (*éis én plattein*) de la imaginación” (VALENTE, 2008: 140) – explica Valente – não é somente a síntese de um coeso grupo de forças em torno do qual as grandes associações ontológicas são possíveis. Essa extraordinária dimensão constitutiva do homem sobre a qual Coleridge tanto falava – conclui o poeta galego – “es asimismo la coronación del proceso contemplativo, al final del cual los sentidos y los poderes interiores del alma han de reducirse a unidad” (VALENTE, 2008: 140). Essa convergência de diferentes *doxas*, portanto, somente interessa para Valente na medida em que possa constituir fundamentos gnósticos harmonizados e unificados.

De modo mais explicativo, poderíamos dizer que as preocupações constantes de Valente orbitam em torno de dois núcleos. O primeiro núcleo, trata da investigação metapoética sobre as relações culturais entre arte, homem e sociedade. Não por acaso, seus ensaios, impregnados por reflexões sobre o esteta e a matéria, enfatizam a necessidade de um triplo compromisso para todo artista autêntico: 1) com a sociedade civil, através de sua ética e visão crítica dos acontecimentos histórico-sociais; 2) com o homem, através de sua apreciação trans-histórica da arte e a recuperação de sua função antropológica originária; 3) com a poesia, através de sua relação empática com uma linhagem, movimento ou tradição poética, de forma a asseverar o seu encontro ontológico entre pares, a partir do qual se fortalece o (re)conhecimento sobre a natureza e a função da palavra poética. Todos os três compromissos convergem para um definitivo e primordial engajamento: trata-se do compromisso do artista para consigo mesmo, na medida em que cada instante composicional e cada reflexão metafísica relacionada com a sua operação deve ser preenchido de veracidade.

“El desierto”²⁹ – relembra Valente em *Variaciones sobre el Pájaro y la Red* as próprias palavras de Jabès – “es bastante más que una práctica del silencio y de la escucha [...] Es apertura eterna” (VALENTE, 2008: 431-432). E foi justamente a inscrição daquilo que Edmond Jabès chamou de *incommunication* o dínamo impulsor de sua segunda nuclearidade poética, pois foi o encontro com o poeta

²⁸ Estado criativo longamente discutido por S. T. Coleridge em *Biographia Literaria*, uma das pedras angulares da moderna crítica literária.

²⁹ Não por acaso, o deserto é imagem recorrente na poesia valentiana, pois, dentre as suas cifragens simbólicas, constam o ‘lugar de escuta e revelação’ e o ‘espaço de peregrinação mística’.

judeu – explica Valente em ‘Edmond Jabès: Judaísmo e incertidumbre’³⁰ – “que [...] me dota de una identidad, de una estirpe, de una ascendencia” (VALENTE, 2008: 663). “Y eso desde el primer verso, del primer poema, de mi primer libro” (VALENTE, 2008: 663), finaliza o poeta galego, pois as grandes obras não emergem apenas iluminadas pela clarividência de uma única mente. Antes de tudo, concluimos, todo grande poeta estabelece uma relação empática entre pares, a partir da qual se estabelece para si uma linhagem, capaz de dotá-lo com alguma ascendência ontológica sobre os processos culturais, históricos e estéticos na arte.

Num contínuo processo de fratria poética, portanto, Valente amadureceu o seu pensamento estético junto a outros poetas cujas escrituras perseguiram essa *apertura infinita de la palabra* (VALENTE, 2008: 310) – para citarmos suas próprias palavras em ‘Juan de la Cruz, el humilde del sentido’³¹ – “entre el entender y lo ininteligible, entre el decir y lo indecible, entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión” (VALENTE, 2008: 310). Materialidade poética principiada pela meditação e por ela conduzida para o seu fim, a sua escritura metafísica culmina em “contemplación, sosiego” – alude Valente ao incontornável poeta andaluz Luis Cernuda em ‘Río Vespertino’ – do “instante perfecto [...] / De ver en unidad el ser disperso” (CERNUDA apud VALENTE, 2008: 142). Pois “sueño no es lo que al poeta ocupa” – conclui – “mas la verdad oculta, como el fuego” (CERNUDA apud VALENTE, 2008: 142).

³⁰ Texto recolhido em *La Experiencia Abisal*.

³¹ Texto compilado em *La Piedra y el Centro*.

1.2. Conversações com o teatro oriental: A questão da pré-expressividade

Arde nas imagens poéticas um excesso de vida, observa a investigadora Amalia Iglesias Serna em ‘José Ángel Valente: La última poética’ (AGUDO y DOCE, 2010: 58). Nelas reside “el gran fogón de las palabras indisciplinadas” – relembra as palavras de Gaston Bachelard em *Fragments d'une Poétique du Feu* – “donde se consume el ser” (AGUDO y DOCE, 2010: 58). E vislumbrando a consumação do ser num excesso de vida, pensamos, Valente precisou modular não somente o *figuratio modum* de sua escritura. Na incessante procura pela *palabra inicial*, de fato, o poeta galego precisou rearticular hermeneuticamente toda a sua relação com a poesia metafísica.

Contudo, é no olhar atento sobre a sua vasta produção ensaística – constituída por nada menos que seis coletâneas de ensaios³² e dezenas de textos críticos dispersos – que fica evidente o fato de que a sua poética resultou, sobretudo, de um prolongado amadurecimento estético em diversos ramos da arte e da cultura. E a partir dessa constatação, percebemos que uma investigação satisfatória sobre Valente não poderia se ater unicamente no estudo sobre a sua produção poética. Era necessário não só que começássemos pelo princípio de suas questões, mas que as fizéssemos convergir para um único *telos* poético. Para os fins desta tese, portanto, tornou-se imperioso pensarmos José Ángel Valente a partir daquilo que chamamos “campos pré-expressivos da composição poética”³³, cujo amálgama de heterogêneas investigações o conduziram para uma radical escritura metafísica. E foi justamente a partir dessa constatação que a categoria pré-expressiva *Equilíbrio Precário* – assim nomeada por Eugênio Barba em sua antropologia teatral – tornou-se importante no âmbito argumentativo desta tese.

³² *Las Palabras de la Tribu* [1955-1970], *La Piedra y el Centro* [1977-1983], *Variaciones sobre el Pájaro y la Red* [1984-1991], *Notas de un Simulador* [1989-2000], *Elogio del Calígrafo – Ensayos sobre Arte* [1972-1999], *La Experiencia Abisal* [1978-1999].

³³ Desse modo, clarificam-se as razões que levaram a presente tese a seguir o modelo estrutural proposto na antropologia teatral de Eugênio Barba, que seccionou o trabalho do ator-bailarino no teatro físico oriental em campos de pré-expressividade e campos de expressividade.

De quê modo e em que medida a metodologia de trabalho do ator de tradição oriental difere daquela desenvolvida por um ator de tradição ocidental? Se é lícito afirmar que o teatro ocidental, manifestando formas estilísticas variáveis, apresentou em todas as épocas os mesmos princípios estruturantes³⁴, a mesma homogeneidade sistêmica é de se esperar do teatro oriental. E, comprometido em responder a tal indagação, Eugênio Barba observa que, no teatro oriental, o trabalho do ator é orientado para uma extrema fisicalidade em termos metodológicos. Tais redes de códigos, explica Barba, constituem uma partitura precisa de ações físicas que orientam o ator naquilo que se conhece no Ocidente como *teatro físico oriental*. Diametralmente diferente do teatro ocidental, desde o seu princípio o teatro oriental se colocou uma questão fundamental³⁵: se o espaço cênico é marcado pela representabilidade de um mundo que ultrapassa os limites do mundo corrente (metaforizando-o, prolongando-o, sintetizando-o), deve haver uma maneira específica do corpo do ator se exprimir, de modo a não imitar sempre os gestos de um homem ordinário em suas tarefas. “O que o ator-bailarino está procurando, neste caso”, conclui Barba, “é um corpo fictício, não uma personalidade fictícia.” (BARBA & SAVARESE, 1995: 18-19).

Não por acaso, investigar o “bios cênico” do ator-bailarino se tornou a mola propulsora da reflexão estética de muitos teóricos no moderno teatro ocidental. Pois, o que o teatro oriental investigou foi uma questão de fundamental importância para o trabalho de todo ator: as estruturas que regem o “bios cênico” e os princípios que o contrasta do “bios mecânico”. Sobretudo investigada por teatrólogos do teatro simbolista e do teatro pós-dramático, a *aquisição do equilíbrio de luxo* ou *equilíbrio precário* foi uma das mais basilares estruturas utilizadas pelo ator ocidental contemporâneo para a reconfiguração do seu *bios cênico*. Durante essa etapa pré-expressiva, observa Barba, o ator tende a empenhar-se no desenvolvimento de um ponto de gravidade extracotidiano para o seu trabalho corpóreo. Embora essa nova ordenação postural emerja instável no princípio da sua investigação, logo o ator adquire segurança performativa. Sobretudo através da deformação da posição dos joelhos e da diminuição da distância entre um pé e outro – explica Barba – a sua plasticidade postural cria a ilusão de um equilíbrio instável ou precário, a partir da

³⁴ A saber, a investigação do drama (eixo accional) e suas redes de ficções que lidam com a psicologia e a história das personagens (BARBA & SAVARESE, 1995: 18).

³⁵ Cuja relevância somente na contemporaneidade – através de nomes como Brecht, Grotowski e Stanislavski – o teatro ocidental considerou.

qual o corpo do ator aparece aos olhos do espectador de forma completamente estranha, tensa muscularmente e dilatada fisicamente (BARBA & SAVARESE, 1995: 11).

Contudo, ao contrário do que a ênfase na fisicalidade do trabalho do ator pode nos levar a pensar, o teatro físico não se resume a um ‘teatro do corpo’, muito menos se orienta somente pelas ações físicas do ator. Conforme observa Barba, é a estrutura mental do ator que sustenta e reconstitui seus movimentos físicos dentro de uma partitura de ações precisa e coerente. Todo ator, seja da tradição ocidental ou da tradição oriental, encontra nos códigos epistemológicos de sua arte – estrutura mental de seu trabalho – o ponto de partida das suas atitudes cênicas, pois, conforme escreve Barba, “uma forma de se mover no espaço é (sobretudo) uma manifestação de um modo de pensar” (BARBA & SAVARESE, 1995: 55).

Ao tomarmos conhecimento desse circuito hermenêutico, percebemos com maior acuidade a dupla articulação do equilíbrio precário. Na anterioridade de sua constituição enquanto um código de condutas motoras que sustenta o repertório gestual do ator, ele é um sistema de condutas mentais que orienta o trabalho físico do ator. A partir dessa asseveração, podemos notar que é a constituinte metafísica do equilíbrio precário a responsável por preencher cada gesto do ator com significados simbólicos. A fim de executar uma tarefa cênica, portanto, “os atores modelam um aparato psicomental substituto (uma mente dilatada)” – explica Barba –, na medida em que é esta que “induz e justifica a ação física coerente executada pelo corpo dilatado” (BARBA & SAVARESE, 1995: 65). É justamente nesse sentido que podemos afirmar que a ‘mente dilatada do ator’ constitui uma importante fase pré-expressiva, sem a qual o ator-bailarino não poderia estruturar com maestria o seu trabalho físico de aquisição, em primeiro lugar, do equilíbrio orgânico precário, em segundo lugar, da partitura de ações físicas.

Em rigor, o fundamento hermenêutico que impulsiona um artista para a criação costuma configurar o campo investigativo conhecido como *pensamento estético*. No entanto, para as apreciações que se seguem acerca da composição valentiana, refletirmos em termos de pensamento estético, de um lado, e de obra poética, de outro, parece-nos reducionista, na medida em que o circuito ontológico proposto por Valente entre ambos pareceria cindido. Coube-nos, portanto, pensar numa estrutura investigativa trifásica que, de certa forma, prevendo essa abordagem dicotômica sobre os dois hemisférios da composição valentiana, tornasse operativo o

seu pensamento estético nas etapas da composição poética. Assim, optamos por uma abordagem metodológica caracterizada pela transposição estrutural de categorias estéticas, a partir da qual o pensamento de Valente adquiriu operatividade processual em todas as etapas compositivas de sua obra.

“As artes” – relembra Eugênio Barba as palavras de Decroux – “parecem-se entre si por seus princípios, não por seus espetáculos” (BARBA & SAVARESE, 1995: 9). É justamente a partir dessa perspectiva que notamos semelhanças entre a aquisição do equilíbrio precário empreendida pelo ator no teatro físico e a reconstrução da hermenêutica poética empreendida por Valente. Em boa verdade, a questão do *equilíbrio precário* corresponde ao longo amadurecimento da estética valentiana à procura da sua veracidade ontológica enquanto *logos seminal* e *palavra inicial*. Nesse sentido, portanto, a “mente dilatada” seria, em termos valentianos, a *antecâmara* da escritura poética, na qual cada gesto compositivo se justifica e o orienta para uma poesia capaz de agregar novos elementos sígnicos no processo de conhecimento humano.

De fato, os ensaios de Valente nos revelam a sua constante revisitação aos alicerces hermenêuticos capazes de orientarem a sua escritura para aquilo que o investigador Jonathan Mayhew chamou de *poetics of the ineffable* (MAYHEW apud O DUIBHIR, 2016: 38). Será justamente essa escritura empenhada em dizer o indizível e tornar visível o lado oculto das matérias que o fará dialogar com escritores como Paul Celan. *Singbarer Rest* ou *Resto Cantable*, de todo modo, para ambos poetas, a escritura do residual – seja orgânico, matérico ou originário – sempre foi uma das grandes questões da poesia. Para Valente, portanto, “poem is a fragment” – observa Manus O Duibhir em *Between the Desert and the Garden: Inscriptions of Alterity in the work of José Ángel Valente* – “that attempts to incarnate or recuperate aspects of these realms that are lost in the passage of time [...]” (O DUIBHIR, 2016: 38).

E, na intenção de atingir o *logos seminal*, a escritura valentiana é marcada pela expressiva escavação poética sob as camadas semânticas das palavras. É justamente nesse sentido, ressalta O Duibhir, que Valente aproxima-se de Michel Foucault, na medida em que a polissemia inerente à palavra poética constituiu *lato* interesse na obra do autor francês. A assertiva teórica foucaultiana em *Les Mots et les Choses* e *Le Naissance du Clinique*, analisa O Duibhir, nos possibilita perceber a escritura valentiana a partir de um *modus operandi* particular sobre a poesia, na qual

as palavras, enquanto significantes, “[...] hold in themselves infinite potential – their infinite interpretability” (O DUIBHIR, 2016: 38-39). Contudo, para além de embasar nossa apreciação estética sobre os ensaios valentianos³⁶, o argumento foucaultiano oferece-nos uma perspectiva profundamente teórica sobre a intensificação do exercício polissêmico na poesia moderna.

De fato, o investimento da poesia moderna na exploração das potencialidades semânticas inscritas na palavra poética³⁷ a conduziu para uma ambivalência estrutural em termos de criação literária. De um lado, a explosão de lexemas e imagens numa tradição germinada sobretudo com o romantismo germânico de Hölderlin e Novalis; de outro lado, a condensação da sobrecarga semântica em mínimos lexemas verbais, sobretudo nas formulações *avant-garde* do concretismo de Mallarmé. Tanto num caso como noutro, a escritura poética é uma ‘queda’, quiçá mnemônica, no acervo arquetípico da linguagem humana, “fragmented remnant of the originating *logos*”, observa O Duibhir, “the constituting but now absent linguistic plenitude or *vacío* [...]” (O DUIBHIR, 2016: 39).

De fato, *logos* e vazio são elementos-chave na escritura valentiana, a partir dos quais seus ensaios encontraram material investigativo e sua poesia, matrizes geradoras. Num certo sentido, pode-se dizer que a radical experiência da sobrecarga de sentido se expressou em Valente num duplo movimento, aparentemente opositivo, mas complementar. De um lado, a emergência do seu pensamento poético a partir da legítima constatação sobre a incapacidade do ‘cogito racionalista’ em significar satisfatoriamente as materialidades sutis ou abstratas das coisas. De outro lado, a emergência da sua palavra poética como natural resultante daquele primeiro processo, pois é nessa inscrição máterica que se torna possível condensar longínquos entendimentos antropológicos sobre ‘o ser das coisas’ na forma de *palabra inicial, resto cantable* ou *logos espermático*³⁸. Esses fundamentos, num certo sentido ‘protológicos’ e ‘protopoéticos’, são centrais no pensamento valentiano, pois justificam a sua obra como uma incessante investigação pelas origens gnósticas da

³⁶ Sobretudo aqueles agrupados em *Las Palabras de la Tribu*, em especial atenção ao texto intitulado ‘La hermenéutica y la cortedad del decir’.

³⁷ É importante notarmos que esse aspecto da poesia moderna foi um dos mais significativos para que o grau de interpretabilidade de seus poemas fosse elevado à máxima potência.

³⁸ Conceitos centrais em Valente que foram agrupados em seu pensamento estético a partir do contacto com a obra de escritores como Lezama Lima e Paul Celan. Os termos citados serão discutidos cuidadosamente em secções posteriores.

poesia. Conforme escreve Valente em ‘La hermenéutica y la cortedad del decir’, texto recolhido no ensaio *Las Palabras de la Tribu*:

En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria. (VALENTE, 2008: 88)

Conforme observa O Duibhir, essa aparente disrupção entre a sobrecarga residual do significante e a insuficiência da linguagem para descrever/nomear as matérias remete para a estrutura paradoxal que marcou a tradição do pensamento místico ocidental (O DUIBHIR, 2016: 39). Para o investigador José Manuel Cuesta Abad, essa tensão é central para entendermos o pensamento valentiano na medida em que ela expõe uma certa crise moderna em relação ao lugar do discurso e da comunicação na linguagem poética. Em ‘La enajenación por la palabra: Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente’, Cuesta Abad observa que o mundo moderno foi marcado por uma crise nos seus fundamentos que, num certo sentido, foi acompanhada pela morte de Deus³⁹. No terreno da poesia, especifica o investigador, ela se fez notar através da tensão entre uma concepção romântica de poesia, na qual o poema afirma o Ser através da potência criativa da imaginação, e uma concepção pós-romântica de poesia, caracterizada pelo pensamento poético capaz de engendrar somente formas rotas ou fragmentadas, na medida em que todo fundamento metafísico para o *logos* sobre o ser encontra-se tensionado, balizado ou em ruínas. Essa falência contemporânea da metafísica, explica Abad, assinalou a linguagem poética moderna com uma *concepción in-transcendente* (CUESTA ABAD, 1995: 51). Segundo suas palavras:

³⁹ Em boa verdade, a morte de Deus, e o conseqüente triunfo da ‘Gaia Ciência’, é um símbolo retórico presente na filosofia nietzschiana para designar a descrença moderna do homem em todo sistema transcendente e não-empírico para explicação dos fenômenos. Esse estado de crise hermenêutica, explica Cuesta Abad, também ecoou contemporaneamente, sobretudo através da falência da metafísica, isto é, da derrocada dos grandes sistemas construtivistas que alicerçavam o conhecimento humano.

En términos demasiados generales, digamos que la poetización de esa experiencia tiende en sus comienzos a una plasmación afirmativa de las intuiciones ontológicas, mientras que cede, en los casos más significativos del agonismo estético moderno, a la seducción de una negatividad abismal que se recrea a menudo en un sentimiento de vacuidad metafísica. (CUESTA ABAD, 1995: 49)

A bem da verdade, embora essa condição crítica tenha condicionado os processos intersemióticos e metapoéticos na poesia moderna, na qual “la negación de trascendencia metafísica convive con la sacralización formal de la inmanencia (meta)poética” (CUESTA ABAD, 1995: 51), ela orientou o pensamento valentino para uma via bastante singular. Conforme observa Cuesta Abad, a escritura valentina aparece como um ‘modelo de tematización de la crisis ideológica’ pós-romântica (CUESTA ABAD, 1995: 52) que partilhou com antigas concepções de poesia o mesmo fascínio: a “experiencia imaginaria de la plenitud del Ser” (CUESTA ABAD, 1995: 49). Sob essa perspectiva estética, finaliza O Duibhir, a escritura valentina encarna um desejo, ao mesmo tempo utópico e distópico, de inscrição poética da plenitude do Ser (O DUIBHIR, 2016: 16-17).

Em Valente, portanto, a percepção sobre a insuficiência da metafísica conduziu o *logos* poético para uma alteração afirmativa: a sua reorientação para a inscrição nominativa e residual das coisas. É justamente a partir dessa convicção estética que ecoa em Valente um fascínio pelas antigas formas de mitopoética. Para tornar a palavra outra vez sagrada, assim escrevia Valente, através da atualização de um rito outrora fundamental onde a poesia emergia em todo seu vigor prototípico e cultural. “Lo que reverbera al fin en la palabra enajenada de Valente”, finaliza Cuesta Abad, “es el deseo de expresar el Lenguaje genesiaco y purificador que el mito eternamente nos promete y la historia en el tiempo nos deniega” (CUESTA ABAD, 2016: 66).

1.3. Conversações pós-Auschwitz com Paul Celan: Das cinzas ao *Resto Cantable*

“Y después de Auschwitz / y después de Hiroshima, cómo no escribir” (VALENTE, 2014: 483), assim escreve Valente no poderoso e longo poema ‘Hibakusha’, de *Al Dios del Lugar* [1989]. Conforme observa O Duibhir, a força espantosa do poema encontra-se, sobretudo, no seu contundente apelo testemunhal sobre os horrores do século XX. Mais do que tornar condenável qualquer leitura que não considere a dimensão histórica e crítica de ‘¿Quién dijo que [...]’, o poeta, escreve O Duibhir, se compromete com o testemunho de um silêncio e o inscreve em suas palavras (O DUIBHIR, 2016: 221). Respondendo negativamente a Theodor W. Adorno sobre a impossibilidade de afirmar a voz, o mundo e o homem após Auschwitz, Valente não só põe em cheque a recusa distópica adorniana pela palavra, como dedica as linhas do citado poema para os *Hibakusha*, que foram as vítimas sobreviventes dos ataques nucleares norte-americanos, em agosto de 1945, contra as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki⁴⁰ (Vide anexos I, II e III). Nesse sentido, distanciando-se de Adorno no que concerne à negação do *u-topos* da poesia, condicionada à afonia verbal naquele contexto soturno e nebuloso do pós-guerra, o poeta galego dialogará em essência com os posicionamentos de Hannah Arendt, para quem a poesia se afirma como uma necessidade, num contexto de pós-guerra, para a reconstrução dos horizontes existenciais e éticos das sociedades.

É justamente nesse sentido que a obra de Paul Celan se tornou incontornável para o poeta galego em seu entendimento sobre o ofício poético no pós-guerra. De fato, a relação entre a poesia celaniana e a afirmação adorniana em *Prismas* sobre a impossibilidade da poesia após Auschwitz é constantemente referida no âmbito dos estudos culturais e literários. Num certo sentido, ambos carregam marcas de uma catástrofe histórica que se abateu na Europa do século XX. Ambos escritores são resultados dos escombros de sua época: a Guerra, a Shoah, os genocídios, a perseguição e o extermínio de um povo. “[...] escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”, escreve Adorno em ‘Crítica cultural e sociedade’, “e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998: 26). “A experiência do choque é a própria origem da perda da

⁴⁰ Não por acaso, a memória traumática dos bombardeios atômicos norte-americanos, aliada à presença física e visível dos mutilados *Hibakusha*, os tornaram motivos recorrentes, necessários de serem vistos e pensados, na literatura e na pintura japonesas durante os anos subsequentes aos ataques.

experiência, no seu sentido mais precioso” (CANTINHO, 2011: 33-34), observa por sua vez Maria João Cantinho em ‘A frágil luz que nos espera’. Com essas palavras, à luz do famoso texto de Walter Benjamin ‘O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’⁴¹, Cantinho discute sobre essas experiências do choque e da mudez que atravessam os homens que regressam das trincheiras. Na experiência do choque, portanto, diferentemente de toda outra experiência, o que se ganha é somente a perda da possibilidade de dizer o ocorrido. Os soldados regressavam, por fim, mudos do campo de batalha, conclui Cantinho com palavras de Benjamin, não “mais ricos, mas mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1991 apud CANTINHO, 2011: 34).

Segundo a teoria psicanalítica de Sigmund Freud em *Além do Princípio do Prazer*, o trauma – *schreck* em sua terminologia – se instala quando uma experiência frontal com a morte, por um motivo qualquer, não se acomoda no ‘estado de prevenção à angústia’. Deriva daí, explica o investigador Franklin Farias Morais em seu ensaio ‘Paul Celan e a poética do trauma’, um obsessivo retorno mental à cena traumática, em que “o efeito do trauma excede a capacidade de apreensão pelo consciente, sendo algo que transpõe os limites da compreensão humana, tornando-se algo *informe*” (MORAIS, 2015: 83). Nesse sentido, prossegue o investigador, a experiência traumática propicia uma espécie de difusão entre temporalidades – passado e presente –, em que o motivo do trauma encontra-se sempre atuante no contexto presente do afetado.

Embora inicialmente apareça circunscrito no âmbito do indivíduo, o trauma ganha expressão coletiva quando o seu ‘tema’ apresenta aspectos estruturais históricos. A transposição traumática do plano individual para o coletivo fora estruturada por Freud, o qual observou que seria possível cruzar o abismo entre psicologia individual e psicologia social quando grupos sociais apresentassem origens, sintomas e reações estruturalmente coesos, de forma a parecerem constituir a *psiché* de um único indivíduo neurótico (FREUD, 1969: 114). É justamente a partir desse posicionamento teórico que podemos notar o modo como as duas guerras mundiais e o Holocausto alemão tornaram possível que o trauma fosse reenquadrado coletivamente, e o século XX, conforme aponta Morais, identificado como a grande era das catástrofes históricas, na qual “o ideal de manipulação da

⁴¹ Texto compilado em *Magia e Técnica, Arte e Política*.

técnica esteve a favor e em função da produção da morte, a catástrofe se entrincheiraria, por assim dizer, nos campos de concentração” (MORAIS, 2015: 84). Portanto, no século XX, de uma situação-limite, no âmbito individual, a experiência do trauma se tornou um evento-limite, no âmbito coletivo. Toda essa ambientação histórico-cultural culminou em profundas reflexões éticas e na necessária reconfiguração dos modelos de representação positivista da arte em tempos de terrorismos.

Não obstante, o lugar que essas memórias assombrosas ocuparam na vida e na obra do poeta de expressão alemã tem um incontestável lugar de destaque. Paul Celan, testemunha-sobrevivente dos campos de extermínio judeu, “fugiu da morte, na sua forma bárbara” (CANTINHO, 2011: 34), assim o descreveu Cantinho. No entanto, não sem arrastar consigo aquele trauma terrível, a partir do qual comunicar o testemunho sobre os métodos de aniquilamento da vida humana e relatar – por mais breves que fossem – os horrores imputados contra si e seus entes próximos se tornaram em experiências impossíveis. Celan, como todo sobrevivente, não pudera escapar desse ponto paradoxal de vida: carregar consigo, ao mesmo tempo, a indizibilidade do extermínio e a impossibilidade do esquecimento em relação aos fatos traumáticos. É neste ponto existencial nevrálgico que se opera o seu confronto com o posicionamento de Adorno. No entanto, numa escritura à contrapelo ao apelo mais íntimo do seu inconsciente, o espantoso *Todesfuge* (‘Fuga da morte’) nasceu. Se para Adorno a escritura de *Todesfuge* era um gesto condenável na medida em que era um duplo crime – escrever após e sobre Auschwitz –, para Celan, esse mesmo gesto foi de um horror brutal, mas de um horror honrado e necessário. *Todesfuge* recusou o encanto simples da bela musa poética, *Todesfuge* aceitou o desafio de ter como musas a barbárie humana e a face da morte. Numa recusa ao silenciamento, *Todesfuge* foi luta profunda contra traumas ainda mais profundos. Contudo, sabia Celan, através da sua apoteose, muitos outros junto a si alcançariam a necessária expurgação e libertação catártica. Nesse sentido, portanto, a escritura poética de *Todesfuge* para Celan se tratou de superar “a impossibilidade de esquecimento do mal [...] tal como ele ocorreu” – observa Cantinho – até mesmo “nos seus contornos mais insustentáveis” (CANTINHO, 2011: 37). Através de seus versos, por fim, *Todesfuge* nos brada, em contundentes imagens, os inconfessáveis horrores do holocausto alemão:

E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre
que veio da

[Alemanha

grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo
subireis aos

[céus

e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
bebemos-te ao meio-dia a morte é um mestre que veio da
Alemanha
bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e bebemos
a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os teus olhos
atinge-te com bala de chumbo acerta-te em cheio
na casa vive um homem os teus cabelos de oiro Margarete
atiça contra nós os seus cães oferece-nos um túmulo nos ares
brinca com serpentes e sonha a morte é um mestre que veio da
Alemanha
os teus cabelos de oiro Margarete
os teus cabelos de cinza Sulamith (Celan, 1996b: 15-19)

Conforme lembra o investigador Modesto Carone Netto⁴² em ‘Paul Celan: A linguagem destruída’, o oxímoro “leite negro” enfatiza a qualidade pútrida e nociva do leite a se beber. É através desse oxímoro que o poema faz uma distinção contundente entre ‘nós’, que temos de beber o leite negro – e assim cavarmos e jazermos os próprios túmulos – e ‘eles’, que nos obrigam a cavar as próprias covas (CARONE NETTO, 1973: 19). “E grita toquem mais doce a música da morte”, escreve o poeta ainda em *Todesfuge*, “a morte é um mestre que veio da / [Alemanha”. “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”, repetimos agora em alemão, pois a escritura contra o holocausto judeu foi sobretudo luta contra o esquecimento do seu horror. Um dos fatos que mais marcou Celan – relembra-nos Maria João Cantinho – foi o de se fazer acompanhar de música as execuções nos campos de extermínio judeu. “Um grupo de prisioneiros, nesse campo, era obrigado a cantar canções nostálgicas enquanto os outros abriam valas comuns” (CANTINHO, 2011: 35),

⁴² Texto publicado na Folha de São Paulo em 19 de agosto de 1973.

relata-nos Cantinho em ‘A frágil luz que nos espera’. *Todesfuge*, portanto, é essa horrenda arte musical, pensamos horrorizados; quando, por fim, Cantinho nos fecha o relato com a seguinte imagem:

Mas existe, ainda, uma outra fonte de informação, a qual dizia que, num campo próximo de Czernowitz (a cidade de Paul Celan), um comandante das SS obrigava violinistas judeus a tocar um tango, enquanto eram cavados túmulos e decorriam marchas, torturas e execuções. (CANTINHO, 2011: 35)

Em boa verdade, tal barbarismo nos actos, marcado sobretudo pela violação do homem, encontra sua face mais cruel no macabro tango da morte e no seu canto de escárnio à vida humana. Crime glorificado e dançado, a sinistra melodia também chamada *Tangoul Mortii* – explica-nos Valente em seu icônico texto ‘Bajo un cielo sombrío’ – que as SS utilizavam durante as execuções era “un tango de Eduardo Bianco titulado *Plegaria*, que aquél interpretó con su orquesta ante Hitler en Berlín, donde fue grabado en 1939” (VALENTE, 2008: 715). “Por supuesto, en los campos, los músicos eran los propios violinistas judíos los que acompañaban con la siniestra melodía a las víctimas” – finaliza Valente em mesmo texto de *La Experiência Abisal* – “para ser, al término de las liquidaciones, liquidados a su vez.” (VALENTE, 2008: 715). Tal espetáculo grotesco, por fim, assombra a memória não só das testemunhas-vítimas sobreviventes, mas de todo homem capaz de perceber, nesses actos, o mais ignóbil e inferior estado evolutivo do homem em termos éticos e morais.

Do horror, a poesia só pode dizer a ruína, o fragmento ou o simulacro, pois o retorno à cena traumática é sempre todas as feridas, *aus allen wuden*⁴³. Embora esteja na mesma linha de tradição que remonta a Baudelaire, Mallarmé e Valéry, talvez seja nessa grande questão que resida o dinamismo particular do ‘princípio hermético’ – assim nomeado por Modesto Carone Netto em *A Poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan* – na poesia celaniana. Contudo, ultrapassando as imagéticas barreiras historico-referenciais, Celan parece promover o próprio tecido verbal como lugar crítico da comunicação, cujo fim tende a guiar sua escritura disjuntiva para uma inequívoca “marcha para o silêncio” (CARONE NETTO, 1979: 21). “Essa

⁴³ Referência ao poema celaniano “Aus Allen Wuden”, cuja tradução para o português se aproxima de “De todas as feridas”.

vocação para o silêncio é, na verdade, uma das marcas fundamentais da poesia de Celan”, conclui Carone, “o impulso que a leva conscientemente ao hermetismo” (CARONE, 1979: 19).

De fato, nos lembra Cantinho, foi aquele mesmo Adorno, que anos antes formulou a impossibilidade da poesia pós-traumática, quem advertiu sobre o paroxismo na poesia de Celan (CANTINHO, 2011: 35). Caracterizado pelo querer dizer o horror extremo e a impossibilidade de o fazer objetivamente, o lirismo celaniano ficou marcado pelo fatalismo criativo entre aceitar a *imago tenebris* em alegoria ou recalá-la no silenciamento traumático. “É esse reconhecimento que nos toca na poesia de Celan”, finaliza Cantinho, “como uma espécie de olhar alegórico que oscila entre o desejo de redimir os mortos e a impossibilidade de levar a cabo essa tarefa” (CANTINHO, 2011: 36). Contudo, “el poeta danza por el límite” (POLOS, 2011: 152) – nos lembra Milagros Polos em ‘Poetas con Valente en busca de la Madre Materia’ –, pois sua dança é também contradança ao tango de Auschwitz. O poeta dança, continua Polos, “el límite del viento, de la seda del agua, de las mareas vivas de los finisterres” (POLOS, 2011: 152). “El centro es el Amor, y basta.” (POLOS, 2011: 152) – com essas grandes palavras finaliza Polos seus apontamentos iniciais sobre José Ángel Valente.

“La palabra poética es palabra dicha contra la muerte”, escreve Valente em ‘Bajo un cielo sombrío’⁴⁴, “Tal es su primaria razón de ser” (VALENTE, 2008: 713). Considerado pelo poeta galego como o “poeta europeo que más definitivamente ha marcado su siglo” (VALENTE, 2008: 759), Celan, sua estética disjuntiva e o seu comprometimento com a justiça histórica foram objetos de investigação em muitos de seus ensaios, dentre os quais citamos: ‘La memoria del fuego’ (ensaio sobre Edmond Jabès), integrante de *Variaciones sobre el Pájaro y la Red* [1984-1991]; ‘Cuatro referencias para una estética contemporánea’, em *Elogio del Calígrafo* [1972-1999]; ‘Bajo un cielo sombrío’, ‘Del conocimiento pasivo o saber de quietud’ e ‘Palabra, linde de los oscuro’, tríade integrante de *La Experiencia Abisal* [1978-1999]. Contudo, a relação entre Celan e a língua alemã sempre foi uma grande questão para Valente em seus ensaios celanianos.

Poeta judeu, fluente em diversas línguas, Celan cedo optou pela expressividade do idioma germânico para a sua escritura poética. “Nesses anos e nos

⁴⁴ Texto integrante do longo ensaio *La Experiencia Abisal*.

anos seguintes tentei escrever poemas nesta língua”, escreve o poeta em *A Arte Poética: O Meridiano e Outros Textos*, “para falar, para me orientar” (CELAN, 1996a: 33). Sobretudo “para saber onde eu me encontrava”, finaliza o poeta, “para fazer o meu projecto de realidade” (CELAN, 1996a: 33), pois sempre é a língua nativa⁴⁵ que primeiro articula as nossas noções muito íntimas entre ser, sentir e pensar mundo.

No entanto, a língua alemã era também a mesma dos ‘mestres da morte’. O alemão, observa o investigador Luitgard N. Wundheiler no ensaio ‘Paul Celan: poet of the Holocaust’, é a língua na qual, segundo suas palavras, “the words *Endlösung* (final solution), *Sonderbehandlung* (special treatment), and *Judenrein* (cleansed of Jews) were coined” (WUNDHEILER, 1976: 24). “O acto poético constitui, então, uma espécie de ressurreição do que foi dito em alemão (barbaridades, ódios, crimes, assassinatos)” (CELAN, 1996: 166) – escreve Paul Celan em “Carta a Hans Bender” (*Brief an Hans Bender*) –, pois uma língua sempre arrasta consigo a memória dos acontecimentos e o espírito de um tempo (*Zeitgeist*). Nesse sentido, a “força da poética de Celan é a de rememorar a morte”, escreve Maria João Cantinho, e “apesar da sua insustentabilidade, ousar dizê-la” (CANTINHO, 2011: 38). Trata-se, portanto, finaliza Cantinho, de um resgate simbólico daquilo “que não pode ser apagado/esquecido” (CANTINHO, 2011: 38).

Sob uma perspectiva linguística, a experiência do nazismo – afirmou Jacques Derrida em entrevista para a *Revue Europe*, a 29 de junho de 2000 – foi um crime contra a língua alemã. Contudo, essa mesma língua igualmente foi veículo da escritura poética na Alemanha do pós-guerra. E foi justamente nesse lugar de fala que a poesia alemã pôde visitar os seus mortos, e assim convocar o idioma para uma espécie de ressurreição. “O poeta é alguém que tem a tarefa permanente, numa língua que nasce e ressuscita” – prossegue Derrida – “não de lhe dar um aspecto triunfante” (DERRIDA, 2000: 90). Mas “*despertando-a como se desperta um fantasma*”, isto é, sempre “próximo do seu cadáver” – finaliza Derrida –, o poeta a convida para o seu “*retorno à vida*” (DERRIDA, 2000: 90):

⁴⁵ Embora Paul Celan fosse natural da Bucóvina, mais precisamente da região na Europa Oriental entre a Ucrânia e a Romênia, à época de seu nascimento a província pertencera ao Império Austro-Húngaro. Até o fim da 2ª Guerra Mundial, a região teve o alemão, ao lado do romeno, como a principal língua de comunicação da aristocracia de origem judaica que a constituía. Portanto, entre os anos de 1918 e de 1939, a Bucóvina foi predominantemente uma província judia de língua alemã, com uma produção literária expressiva.

Uma palavra – bem sabes:
um cadáver
[...]
Vamos lavá-lo,
vamos penteá-lo,
vamos voltar-lhe os olhos para o céu (CELAN, 1996b: 59)

Assim escreveu Celan em ‘De noite, Arrepanhamos’ (*‘Nächtlich Geschÿrzt’*), pois a língua – observa Márcio Seligmann-Silva⁴⁶ – é uma sobrevivente traumática dos campos de concentração (SELIGMANN-SILVA, 2003c: 402). Contudo, foi a partir dessa ressonância terrível de imagens decalcadas que a escritura para Celan se tornou uma comunicação possível. Pois, ainda que dispersa, ainda que elíptica, ainda que residual, a poesia pós-Auschwitz não esquece dos seus mortos, e luta por essa “contrapalavra” de cinzas, por esse contradiscurso. Em Celan, portanto, o que testemunhamos são os estilhaços “de uma música de loucos” – conclui Shoshana Felman em ‘Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar’ – “cujo lamento – meio blasfêmia, meio prece – irrompe de uma só vez num choro mudo e sem voz e no tumulto dançante de uma celebração embriagada” (FELMAN, 2000: 41).

De fato, é importante dizer, a defesa celaniana pela escritura poética em sua língua materna também arrasta consigo a lembrança de grandes pensadores e poetas que naquela língua habitaram. “German is the language of Hölderlin, Biichner, and Rilke, all of whom Celan admired” (WUNDHEILER, 1976: 24), escreve Luitgard N. Wundheiler em ‘Paul Celan: Poet of the Holocaust’. Contornando o trauma, afastando-se de Auschwitz, a escritura poética em alemão, para Celan – observa João Barrento em ‘Memória e silêncio’ – significou retornar à “memória dos que melhor a usaram” (BARRENTO, 1998: 131). “El genocidio se organizó, sabido es, por medio del lenguaje, con su carga mortal en la palabra” – escreve José Ángel Valente em ‘Bajo un cielo sombrío’⁴⁷ – “y tan sólo podía ser purgado en la palabra, restituyendo ésta a su ser (VALENTE, 2008: 714). E somente “arrancándola de los largos, sumergidos, infernales túneles de la sombra” – finaliza Valente – o poeta garante, à poesia, revitalização ética, e à palavra, reorientação semântica. “Muttersprache-

⁴⁶ Em ‘Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A escritura da memória’.

⁴⁷ Texto em homenagem a Paul Celan e recolhido em *La Experiencia Abisal*.

Mördersprache”, poderíamos dizer ao modo das *palavras-estilhaços*⁴⁸ de Celan, pois entre a língua dos pensadores e a dos assassinos, Celan encontrou um espaço residual para a poesia pós-Auschwitz.

Embora sua experiência pessoal não tenha sido tão brutal quanto a de Paul Celan, todo esse período sombrio da história europeia marcou a sensibilidade e a consciência literária de Valente. Ainda muito jovem – observa o investigador e escritor Claudio Rodríguez Fer em ‘Valente, hijo de la guerra y del exilio’ –, o poeta testemunhara terríveis atrocidades relacionadas com o Golpe de Estado em Espanha⁴⁹ (RODRÍGUEZ FER, 2001: 4). “Los poemas y ensayos de Valente” – escreve o poeta Jordi Doce em ‘Valente y el ejemplo de Cordelia’⁵⁰ – “nacen de una reflexión profunda [...] sobre el paisaje en ruinas de la posguerra española y, por extensión, europea” (AGUDO & DOCE, 2010: 40). “Un fruto singularmente decantado”, finaliza o ensaísta, os primeiros trabalhos de Valente se esforçam “en digerir el impacto desmedido de nuestra guerra civil y de dos guerras mundiales cuya entraña de vileza todavía perturba nuestros sueños.” (AGUDO & DOCE, 2010: 40). De fato, dentre os poemários valentianos, *La Memoria y los Signos* [1960-1965] é um dos que mais se destacam pela sua carga testemunhal, cujos argumentos denunciam os hediondos crimes históricos do século XX. Em poemas como ‘Melancolía del destierro’, ‘César Vallejo’, ‘Poeta en tiempo de miseria’ e ‘Ramblas de julio, 1964’, o poeta galego nos apresenta imagens estilhaçadas de expatriações, perseguições e prisões políticas, ira bélica e execuções sumárias:

Andábamos con nuestros
papás.
Pasaban trenes
cargados de soldados a la guerra.
Gritos de excomunió.
Escapularios.
Enormes moros, asombrosos moros
llenos de pantalones y de dientes.

⁴⁸ O termo *palavra-estilhaço* é utilizado por diversos críticos para designar os lexemas metonímicos ou indiciais de Celan, que hipersaturam o conteúdo semântico das palavras que os constituem.

⁴⁹ O Golpe de Estado de 1936 foi dirigido contra o governo da Segunda República Espanhola, cujo parcial fracasso levou a Espanha para uma guerra civil que culminou na ascensão do regime fascista de Francisco Franco, desde o final do conflito civil até a sua morte, em 1975.

⁵⁰ Texto recolhido na longa coletânea de ensaios *Pájaros Raíces: En Torno a José Ángel Valente*.

Y aquel vertiginoso
color del tiovivo y de los vítores.

Escreve Valente no impetuoso ‘Tiempo de guerra’, pois o espetáculo grotesco da guerra se tornou presença matérica no cotidiano civil. “Estábamos remotos / chupando caramelos,”⁵¹ – prossegue o poeta – “y tanto ir y venir y tanta cólera, / tanta predicación y tantos muertos” (VALENTE, 2014: 193-194). “y tanta sorda infancia irremediable” (VALENTE, 2014: 193-194), assim finaliza Valente – tão desoladamente – esse poema inaugural da VI secção de *La Memoria y los Signos*. Contudo, para além das agruras modernas, o poemário é também signo-memória de iluminados instantes da história. Tal como Fenix das cinzas ou Lázaro dos mortos, *La Memoria y los Signos* emerge também como canto de resistência às forças de repressão do Estado totalitário espanhol. Foi ainda com os pés fincados nesse desolado solo de horrores humanos que o poeta – durante a noite escura da história – ressignificou o seu húmus restante. “Esa palabra outra” – para citarmos palavras de Valente em ‘Así que pasen cinco años’⁵² –, “descondicionada, que habla sin ser instrumentalizada por nadie” (VALENTE, 2008: 1505-1506), eternizou os seus célebres mortos. No solo poético de muitas ruínas e quedas, dentre mártires das forças democráticas, ‘John Cornford, 1936’ resiste em monumentais recordações:

Otros cayeron.
Entre el humo
de las ruinas y otras cosas
no apaciguadas por el tiempo
se levanta tu cuerpo joven.
De tú a tú puedes hablarnos,
John Cornford, hermano nuestro,
de tú a tú como se hablan
en la verdad los hombres vivos.
[...]
Así estás igual a ti mismo
con la pasión que aquí te traje.

⁵¹ Justamente, é de se notar que o seu tom nos parece ainda mais dramático em virtude de sua perspectiva narrativa infantil.

⁵² Texto agrupado na seção *Textos Críticos Dispersos o Inéditos*, da obra editada pela Galaxia Gutenberg, *José Ángel Valente – Ensayos*.

Un solo acto vida y muerte,
la fe y el verso un solo acto.
Ametrallados, no vencidos,
veintiún años, en diciembre,
Córdoba sola, un solo acto
tu juventud y la esperanza. (VALENTE, 2014: 194-195)

É com esses versos que Valente nos escreve o vulto heróico de Rupert John Cornford. Nascido a 27 de dezembro de 1915 e morto a dezembro de 1936, John Cornford, comunista, importante poeta inglês, tornou-se figura emblemática nos versos de Valente não somente por sua qualidade estética. “Un solo acto vida y muerte”, diz Valente, pois o Cornford cantado em seus versos não reduziu seus atos de vida à execução de um ofício poético. ‘John Cornford, 1936’, portanto, faz jus à memória daquele homem cujas pulsões de vida e de morte caminhavam lado a lado, sempre em prol da mesma luta democrática. Membro guerrilheiro da International Brigades, Rupert John Cornford morreu enquanto lutava contra o fascismo na Guerra Civil Espanhola, algures próximo de Córdoba.

Poetas “en tiempo de miseria, en tiempo de mentira / y de infidelidad” (VALENTE, 2014: 200) exigem uma revitalização da linguagem poética. Embora obscurecida pelos estilhaços das guerras e pelas perdas humanas, essa poesia – marcada pela interdição da fala, pela disjunção imagética, pela irrupção dos silêncios reflexivos – ainda que traumatizada, é uma sobrevivente⁵³. É justamente a partir dessa questão que podemos falar em obscuridade na poesia celaniana. Sua articulação frequente entre “figuras polares da luz e da escuridão” – explica o investigador Mauricio Mendonça Cardozo em *A Obscuridade do Poético em Paul Celan* – resulta num efeito espectral sobre as imagens textuais sem contornos nítidos (CARDOZO, 2012: 87).

⁵³ Não obstante, desde *No Amanece el Cantor*, observamos que Valente, em lugar da métrica, optou pela ruptura do verso. Mais do que uma escolha poética – defende Marta Agudo Ramírez em ‘Arduo sobrevivir a lo vivido’ –, se tratou da necessidade de uma expressão estética menos enrijecida. Segundo a investigadora, nessa obra – contaminada pela visão cinzenta sobre a vida diante da perda do filho – Valente parece ter buscado uma estética cuja estrutura não funcionasse como imposição (AGUDO & DOCE, 2010: 14): era preciso dizer a sobrevivência poeticamente, mas, para forjar este rito de passagem, era preciso dobrar a forma poemática e ‘fazê-la servir ao’ imperativo da escritura da verdade. “La muerte del 'sucesor' es la pérdida de mayor dureza psicológica que puede experimentarse” (AGUDO & DOCE, 2010: 14), observa Ramírez, cujo sobrevivente – nem órfão, nem viúvo – tem de suportar a carência de um termo para o seu estado civil. Através dessa leitura, Ramírez interpreta os traços cinzentos e obscuros na poesia de Valente como resultante do penoso duelo patológico de reformar-se homem, pensador e escritor (AGUDO & DOCE, 2010: 15).

“O poema, enquanto poema, é obscuro; e é obscuro porque é o poema”⁵⁴ (CELAN, 2005: 132, fragmento 242.2 apud CARDOZO, 2012: 85), escreve Celan em aforisma de *Sobre a Obscuridade do Poético*. Contudo, sua obscuridade característica não advém do seu hermetismo ou cifragem simbólica. “O poema é obscuro, antes de mais nada” – prossegue Celan – “pelo modo como se faz presente [por seu *Vorhandensein*], pelo modo como se faz objeto [por sua *Gegenständlichkeit*], pelo modo como objeta [por sua *Gegenständigkeit*];”⁵⁵ (CELAN, 2005: 137, fragmento 248.2 apud CARDOZO, 2012: 85). O poema é obscuro – finaliza o poeta – no sentido de uma opacidade fenomenal (CELAN, 2005: 137). *Gedichtdunkel*⁵⁶, portanto – expressamente define Celan –, é a poesia possível pós-Auschwitz, pois a obscuridade congênita é intrínseca ao seu habitar poético (CELAN, 2005: 139).

O ato poético celaniano é obscuro porque encontra sua natureza na negação da realidade tal como ela é. Reduzindo os discursos a murmúrios, enevoando as imagens da catástrofe, a poesia de Celan – explica Vera Lins em ‘Paul Celan, na quebra do som e da palavra’ – é “um modo de dizer que arruína a representação” (LINS, 2005: 24). Contudo, seu instante poético é muito mais do que simples ruptura frasal em seus eixos sintático-semântica. Celan, entre *palavras-estilhaços*, defende a poesia como escritura restante de superação ética sobre Auschwitz. Foi através “(d) a carbonização e (d) o esvaziamento da escrita” (LINS, 2005: 26), conclui Lins, que Celan inesperadamente revitalizou o poético em tempos de barbárie. “Desde la memoria de un tiempo sombrío (el *dürftiger Zeit* de Hölderlin), desde el descenso total al corazón de la noche” – escreve ainda Valente no espantoso ‘Bajo un cielo sombrío’ – “un nuevo ‘Hágase la luz’ pudo ser pronunciado en la palabra poética, [...] húmeda de lo oscuro” (VALENTE, 2008: 714). “La voz de Paul Celan ha bajado a la noche”, conclui o poeta galego, e de *Gedichtdunkel* somos lembrados:

[...] ha descendido las infinitas escalas de la sombra, oculta o ocultada, muda o no manifiesta, y ha engendrado en ellas una palabra nueva, una nueva manifestación. Terrible, laborioso

⁵⁴ Tradução do original alemão por Mauricio Mendonça Cardozo: “Das Gedicht ist als Gedicht dunkel, es ist dunkel, weil es das Gedicht ist.”

⁵⁵ Tradução do original alemão por Mauricio Mendonça Cardozo: “‘Dunkel’ ist das Gedicht zunächst durch sein Vorhandensein, durch seine Gegenständlichkeit, - ständigkeit; dunkel also im sinne einer jedem Gegenstand eigenen, mithin phänomenalen Opazität;”.

⁵⁶ Neologismo celaniano composto pelos substantivos neutros *Gedicht* (poema) e *Dunkel* (escuridão).

nacimiento. Un mensaje cifrado que retiene en el interior de sí toda su luz. (VALENTE, 2008: 714)

É justamente nesse trágico contexto do pós-guerra que poetas como Celan e Valente se tornam necessários, pois suas escrituras – feitas mais de sombra do que de luz – lutam para contornar a crise da escritura poética em tempos de miséria. Escrita em 1933, *Em Louvor da Sombra* traça um meticuloso estudo sobre a nuclearidade da cultura japonesa. Em suas linhas, ao refletir sobre a notável relação da vida japonesa com a penumbra e o opaco a partir dos seus elementos tradicionais⁵⁷, o escritor Junichiro Tanizaki observa que a inclinação dos objetos para a sombra constitui, no mundo oriental, uma distinta concepção de beleza. No mundo oriental, “a beleza inexistente na própria matéria” – explica o escritor japonês –, “ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias” (TANIZAKI, 2007: 46). Assim, “ao construirmos uma residência, abrimos antes de mais nada um guarda-sol – o telhado – sobre a terra”, e, sob ela – finaliza Tanizaki –, “projetamos um **pedaço de sombra**, e nesse espaço escuro e sombrio construímos a casa.” (TANIZAKI, 2007: 30).

Não por acaso, observa o investigador Mauricio Mendonça Cardozo, os japoneses sempre mantiveram em alta estima os objetos danificados e oxidados, pois aí se encontra a sua autenticidade enquanto “objeto-no-tempo”. Diferentemente dos ocidentais, marcados pelos signos da luz e da transparência, os japoneses acreditam que, uma vez expostos à claridade intensa, os objetos se esvaziariam de seus conteúdos, se resumiriam, desse modo, a uma superfície oca (TANIZAKI, 2007: 29). Mas quando na penumbra, “iluminados pela luz baça das antigas lanternas e luminárias” – reforça Cardozo – “os objetos revelariam sua profundidade, sua densidade” (CARDOZO, 2012: 102). Portanto, “ao invés de afastá-las (as sombras) da casa (e dos objetos)”, conclui Tanizaki:

[...] ao invés de eliminá-las, iluminando-as com o brilho espalhafatoso da luz elétrica, como tenderiam a fazer os ocidentais num ímpeto de modernidade, os japoneses teriam aprendido a conviver **com** e **nas** sombras, cultivando-as a ponto de se tornarem

⁵⁷ O papel seda, as tigelas laqueadas, as luminárias, a arquitetura dos templos zen-budistas, o teatro Nô.

traço constitutivo e indissociável do espaço que habitam: se as sombras fossem banidas dos cômodos da casa, a casa “reverteria de imediato à condição de simples espaço vazio (TANIZAKI, 2007: 35)

Contudo, na cultura oriental, sombra e escuridão não se assemelham. Muito menos aquela, em contexto linguístico-poetológico, simboliza o esvaziamento de sentido. Não obstante, ao pensarmos na obscuridade do poético discutida por Celan em *Von der Dunkelheit des Dichterischen*, parece ser aquelas outras tensões de natureza verbal hipersaturada que se encontram na raiz da escritura poética. É justamente na sombra, escreve Cardozo, espaço de convívio entre luz e escuridão, que a palavra celaniana “ganha contorno, densidade, profundidade, sentido” (CARDOZO, 2012: 101), e a vida humana, “dimensão de obscuridade e mistério” (CARDOZO, 2012: 100). De fato, é a partir das sombras (e sobras) textuais – origem locativa dos seus neologismos dispersos entre hiatos e hiperativações semânticas – que Celan sistematiza o canto residual da poesia em tempos de distopia. Portanto, para Celan, o poema “não recalca a parte noite das ‘palavras sondadoras no silêncio’”, finaliza Cardozo, “as ‘palavras à imagem do calar’, as palavras que ‘dizem suas sombras’, para usar aqui figuras do próprio poeta.” (CARDOZO, 2012: 106):

Como na morada de Tanizaki, o poema, para Celan, tem lugar como um grande **pedaço de sombra**, e é o obscuro, na morada das sombras, que dá ao poema contornos de singularidade. (CARDOZO, 2012: 106)

De fato, sombra e escuridão matérica parecem se inscrever até à raiz nas articulações poéticas de Celan e Valente. Em seu ponto matriz de criação, ambos poetas se mostram atentos às reverberações do lado obscuro ou desconhecido das matérias. “Incesante memoria, residuo o resto cantabile” – define Valente em passagem de ‘La memoria del fuego’⁵⁸ – “*Singbarer Rest*, en expresión de Paul Celan” (VALENTE, 2008: 434). “Todo libro debe arder” – prossegue – “dejar sólo un residuo de fuego.” (VALENTE, 2008: 434). Contudo, “¿cómo leer una página ya

⁵⁸ Texto pertencente ao longo ensaio *Variaciones sobre el Pájaro y la Red*.

quemada en un libro que arde” – recupera o poeta galego a reflexión de Edmond Jabès – “sino recurriendo a la memoria del fuego?” (VALENTE, 2008: 434). Valente, tradutor de Celan em língua espanhola, igualmente concebe a poesia como memória do fogo entre ruínas restantes. *Singbarer Rest* ou *Resto Cantable*, portanto, pois é “Palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder.” (VALENTE, 2008: 434).

“El resto cantable es la ceniza y el humo de los cuerpos destruídos” (AGUDO & DOCE, 2010: 34), afirma Rafael-José Díaz em ‘Dos notas’⁵⁹. E embora surja dessas matérias em ruínas, a poesia para Valente nunca deixou de ser “la palabra creadora del principio” (VALENTE, 2008: 1505), isto é, quintessência e *raíz de lo cantable*. “El resto cantable (*Singbarer Rest*) que la poesía de José Ángel Valente ha ido delimitando en sus últimos libros”, conclui Díaz, “sería ese residuo último de lo real que se transforma en raíz del canto, en germen intacto de la palabra poética” (AGUDO & DOCE, 2010: 34). “Paraíso perdido, palabra originaria” – conforme bem escreve Valente em passagem de ‘Así que pasen cinco años’⁶⁰ – “Verbo que cabe el dios, horizonte único” (VALENTE, 2008: 1506). Seja no passado imediato ou no futuro próximo, conclui o poeta galego, a poesia é a derradeira forma de liberdade do homem, “palabra que lo funda” (VALENTE, 2008: 1506).

Num só tempo, resto e origem. Numa só escritura, palavra originária e imagem visionária. Numa só penumbra, palavras que projetam o material-memória do passado no material-memória do futuro. É justamente a partir desse trânsito lexical nebuloso entre luz e escuridão que a escritura poética, para Valente, se torna ‘anterioridad-interioridad’ (VALENTE, 2008: 303) das coisas em seu centro germinal. “La poesía no sólo no es comunicación” – escreve Valente em ‘Cómo se pinta un dragón’, texto agrupado em *Notas de un Simulador* – “es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto” (VALENTE, 2008: 460). “Tal es el lugar de lo poético”, explica Valente em passagem de *La Piedra y el Centro*:

Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. [...] Pues la palabra

⁵⁹ Texto publicado na longa coletânea de ensaios *Pájaros Raíces: En Torno a José Ángel Valente*.

⁶⁰ Texto inédito agrupado na seção *Textos Críticos Dispersos*, da obra editada pela Galaxia Gutenberg, *José Ángel Valente – Ensayos*.

poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación. (VALENTE, 2008: 302)

“después del fuego, / residuo, sola” – lemos em ‘Fénix’, poema de *Al Dios del Lugar* – “raíz de lo cantabile” (VALENTE, 2014: 465). Pois o que nos resta, de fato, depois de Auschwitz, senão reencantar as cinzas, isto é, *singbarer rest e palabra inicial?* Trata-se, portanto, de uma “meditación en el principio”, observa o poeta galego em ‘Sobre la operación de las palabras sustanciales’⁶¹, “en el punto absoluto en que recomienzan perpetuamente las formas, punto absoluto de la creación” (VALENTE, 2008: 301). É justamente a partir dessa rara investigação essencialista que o *alfa* e o *ômega* da escritura valentiana, isto é, o seu princípio e o seu fim, se encontram com os fundamentos poéticos do escritor cubano Lezama Lima. ““Existe una función creadora en el hombre” – lembra Valente as palavras de Lezama Lima – “una función trascendental-orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre.”” (VALENTE, 2008: 304-305). Em seu ponto *alfa* de criação, a ‘poética’ tem a mesma função que a ‘hematopoiética’⁶², prossegue Valente, que é a de gerar a vida, ser o ponto original da criação. Este é o “instante en que lo inorgánico se transforma en respirante”, conclui:

Instante, diríamos nosotros, de fulmínea inserción del logos en la sangre. Instante en que la creación se hace posible, en que la palabra se sustancia o se transustancia en semen y en sangre para que sean posibles los tiempos y la generación. (VALENTE, 2008: 304-305)

De fato, a procura pela origem – “lugar del comienzo o del origen” (VALENTE, 2008: 302-303) – sempre foi uma grande questão na poética valentiana. E é justamente a partir desse ponto que a sua poética se aproxima tanto daquela de Lezama Lima. Para ambos, levar a palavra poética até o seu ponto radical de origem

⁶¹ Texto integrante de *La Piedra y el Centro*.

⁶² Nos termos de Lezama Lima, a “hematopoiética” é o ponto-chave para se discutir a idéia de uma necessidade antropológica da poesia para o homem. Através da *hematopoiética*, a capacidade criativa é reinterpretada, numa neomitografia da fisiologia humana, como uma função orgânica tão vital quanto o sangue. Nos utilizando de livre adaptação dos conceitos heideggerianos em “poeticamente o homem habita...”, poderíamos dizer que o termo vem ao encontro da necessidade de Valente em afirmar a existência humana como sendo constituída por uma essencialidade predominantemente poética ou criativa.

não significava regressar à *poiesis* grega, conforme seria o de se esperar. Para Lezama Lima e Valente, regressar às origens significava revitalizar o estóico conceito de *logos espermático*, utilizado para nomear a palavra originária, o grão germinativo de todo discurso verbal. “Los estoicos” – escreve Valente – “la llamaron logos seminal: *logos espermático*, palabra-semen” (VALENTE, 2008: 304). Para Lezama Lima, sempre se tratou desse revigoramento estoico do *logos espermático*. Por outro lado, para Valente, se tratou de uma incansável procura por aquilo que renomeara *palabra inicial, mandorla, palabra matriz*.

“El hombre prehistórico” – retoma as palavras de Paul Éluard o artista catalão Antoni Tàpies em passagem de *Tàpies en Blanco y Negro* – “nos hace saber tanto como un primitivo catalán, un pintor egipcio, tanto como Leonardo da Vinci, Holbein, Vermeer, Hokusai y Utamaro” (TÀPIES, 2008: 105). De fato, uma das grandes idéias que povoaram os textos de Antoni Tàpies (1923-2012), artista plástico e informalista catalão, diz respeito às incontáveis referências estéticas que tornam muito próximas a arte moderna e a arte primitiva. Num certo sentido, a análise tapiesiana acaba por contradizer a interpretação das vanguardas históricas como movimentos de ruptura com o passado. “Lejos del cliché que la gente se forma del artista, con todo su bagaje de necesaria originalidad, personalidad, estilo, etc., que hace que las obras hablen de puertas afuera” – escreve Tàpies em seu potente texto ‘Comunicación sobre el muro’, publicado em *La Práctica del Arte* – “para el autor hay, ante todo, un núcleo de pensamiento más anónimo, colectivo, del cual sólo es un modesto servidor” (TÀPIES, 1971). Por isso, afirma em ‘Destrucción y continuidad en las ideas estéticas’, no longo ensaio *Tàpies en Blanco y Negro*, parece haver mais do que marcas simbólicas semelhantes entre as grandes obras de arte da humanidade, parece haver, isto sim, um fio estrutural de princípios e valores humanos:

De la *kalokagathía* socrática al Banquete, de las enéadas a la teoría de lo sublime de Kant; del arte como gnosis de Schopenhauer al “todo el mundo material no es más que apariencia y símbolo” de Mallarmé, de la equivalencia del arte, la moral y la ciencia de Nietzsche al naturalismo místico de Ruskin o al socialismo de William Morris, de las relaciones del ocultismo i la magia de los surrealistas a tantas aspiraciones comunitarias de la nueva vanguardia... ¿No parece que un mismo hilo conductor

proveniente de las profundidades del tiempo une a artistas y poetas de todas las épocas [...]? (TÀPIES, 2008: 103)

De fato, Tàpies não só defende que a arte moderna recuperou formas estéticas do passado. Em boa verdade, explica o teórico Fritjof Capra, o grande interesse moderno na arte de civilizações anteriores se encontra na sua poderosa plasmação de signos com valor antropológico. Esses elementos, uma vez descobertos e revalorizados, encontram inscrição matérica pelas mãos do artista moderno que, num gesto autônomo de criação, atualiza-os simbolicamente através dos instrumentos de sua arte. Todo esse processo, reforça Capra, é motivado pela busca de elevação ígnea da consciência humana para outros estados de sabedoria (CAPRA, 2009: 101). É justamente nesse sentido que as operações poéticas valentianas se encontram com as operações plásticas tapiesianas. Ambos artistas trabalham com a idéia de ‘contaminação’, isto é, com o sentido de que seus ofícios continuam antigos traços antropológicos. E, da mesma forma que esses gestos criaram as autênticas obras de arte da humanidade, seus processos de composição buscam levar o homem contemporâneo para outros níveis de conhecimento. Pois, para Tàpies e Valente, a arte “es seguramente la zona donde está depositada la sabiduría”, escreve ainda o informalista catalão em ‘Comunicación sobre el muro’, “que en realidad se encuentra por debajo de todas las ideologías y las fatales contingencias del mundo”:

Es el impulso de nuestro instinto de vida, de conocimiento, de amor, de libertad, que ha sido conservado y vivificado por la sabiduría de siempre. Las formas en que se concreta, imprescindibles sin duda para la captación de sus mensajes, son el episodio obligado de las propias leyes de crecimiento que tiene el arte en cada momento dado. (TÀPIES, 1971)

1.4. Conversações com Antoni Tàpies: Sobre a função antropológica da arte

Nietzsche intuyó que, de un mundo donde todos los valores se hundan y de una situación completamente nihilista, también surgen, como de las cenizas, unos puntos donde sostenernos [...]. (TÀPIES, 2001: 13)

Escreve o artista plástico Antoni Tàpies (1923-2012) em *Valor del Arte*. Nessas linhas, para além de encontrarmos ressonâncias de Celan e de Valente no que diz respeito ao posicionamento ético da poesia no contexto pós-guerra, Tàpies, numa abordagem nietzschiana, fala-nos do ‘nihilismo positivo’. “Todo artista realmente vivo y sensible no puede estar divorciado de las ideas progressistas”, escreve Tàpies em *Memoria Personal*, “porque son éstas precisamente las que siempre le dan impulso creativo” (TÀPIES, 1983: 181). O niilismo positivo ou divino, explica o artista catalão, é despertado sobretudo em épocas críticas do pensamento histórico e da cultura social. Interferindo sobretudo no campo das expressões matéricas subjetivas, o niilismo positivo actua, de certo modo, como um dinamizador criativo. Emergente das ruínas da história, ele reorienta, através da crise anímico-social, a vontade do artista (testemunha-sobrevivente de um século) em retornar a processualidade artística para o seu sentido operativo gnóstico. “No es solamente que quiera hacer del arte algo más que un *divertimento dominical*” – escreve, em *Introducción al Pensamiento Estético de Antoni Tàpies*, o investigador Luis González Ansorena acerca da motivação gnóstica na composição tapiesiana – “sino que postula un profundo cambio de la sociedad alienada a través, entre otros instrumentos, del arte” (ANSORENA, 2010: 20).

O termo tapiesiano se torna importante para nossa presente discussão na medida em que nos leva a pensar na incortornável questão da necessidade da arte – melhor seria dizermos ‘da reformulação da função artística’ – em tempos pós-Auschwitz. Em *Memoria Personal*, observa Tàpies, em paridade com o ‘progresso’ realizado pela ciência, nos deparamos com a miséria humana em dois campos da vida moderna: 1) no desenvolvimento ético-espiritual; 2) na comoção empática diante da vida humana adulterada ou aniquilada. O rastro apocalíptico da barbárie humana, reforça Tàpies, desfila nos campos de extermínio de judeus, nas vítimas da radioatividade, no assassinato de García Lorca, naquela “danza dantesca, desencadenada contra tantas cosas buenas y nobles” (TÀPIES, 1983: 214). “El hecho de haber llegado a construir la bomba atómica ponía de manifiesto la horrible

contradicción”, reflete o artista catalão, “entre el fabuloso progreso realizado por la técnica y la pobreza y el atraso en que se tenía el conocimiento del hombre, de nuestra alma y de todas las relaciones humanas” (TÀPIES, 1983: 214). Se no panorama cultural o cenário era de extremo horror, no panorama estético, sobretudo no contexto espanhol, reinava a sobriedade e a exaltação das formas perfeitas que marcaram a arte renascentista. Conforme observa o investigador Ramón Badrinas Bassas em *Tema: El Espacio Pictórico en la Obra de Joan Hernández Pijuan*, o regime franquista havia imposto “un retorno a la pintura más tradicional, dentro de un forzado academicismo” (BASSAS, 2006: 16). Referindo-se ao panorama artístico catalão daquele período, escreve o pintor catalão Francesc Fornells i Pla:

Artisticamente, en Barcelona todo seguía igual o peor; aquel ambiente tan denigrante, aquella congelación intelectual y plástica, aquella pintura cansada, de un falso impresionismo, sin ningún concepto de creatividad, nada más de una impresión visual. (FORNELLS I PLA apud BASSAS, 2006: 16)

Não obstante, notamos que as marcas estéticas da monumentalidade não eram características específicas do estado franquista. O ornamento clássico do Renascimento, a extravagância das galerias de arte e a suntuosidade dos palácios estadistas, como o Montjuïc e o Reichstag do III Reich, foram erigidos como patrimônios representativos da soberania política e cultural dos Estados Nacionalistas Europeus⁶³. Nesse sentido, a contrarresposta dos artistas vanguardistas europeus, em negação aos símbolos culturais dos Estados totalitários, veio na forma da rasura estética, da matéria disforme e do produto residual. No caso específico de Tàpies, conforme o mesmo relembra em *Memoria Personal*, toda sua repulsa em relação às forças mais retrógradas e obscuras do mundo se fizeram refletir em telas habitadas

⁶³ Caso emblemático encontramos na tentativa frustrada de Hitler em eleger o Musée du Louvre como patrimônio simbólico do Estado Nacionalista Alemão. Diferentemente do ocorrido na Prússia e na Rússia soviética, as quais foram destruídas na invasão pelas tropas nazistas – seu povo entregue às agruras da miséria e do extermínio, seus acervos bibliotecários e museológicos reduzidos a cinzas –, Paris, em virtude de acordos diplomáticos, embora muitos de seus cidadãos se tenham expatriado, foi conservada intacta. Após a invasão de Paris em junho de 1940, o Musée du Louvre abriu novamente suas portas para o público, agora sob o comando do Conde Franz Wolff-Metternich, nomeado pelo Führer Adolf Hitler como co-diretor do museu. Embora muitas de suas salas estivessem vazias e em outras se apresentassem réplicas das obras originais – em virtude da evacuação das grandes obras pelo diretor do Museu, Jacques Jaujard, antes das tropas hitleristas invadirem o território francês – o Musée du Louvre prosseguiu por um tempo como símbolo da soberania artística do III Reich.

por corpos esquartejados, por excrementos humanos, por “un mundo de asco, pantanoso y lleno de fieras terribles” (TÀPIES, 1983: 214). Portanto, nessa sua fase produtiva, a obra afônica e a negação figurativa do homem enquanto medida de todas as coisas refletiram a vontade de inscrição de todo grande artista moderno contra a estética que simbolizava os Estados ditatoriais:

El odio que sentía por todo eso lo desahogaba con una especie de *sábat*. Presentaba públicamente como 'obras de arte', destinadas a la gente 'sabia' y 'segura' de entonces, para insultarlos, los aspectos considerados sucios del cuerpo humano o incluso sus excrementos. (TÀPIES, 1983: 215)

A partir dessa perspectiva, conforme observa Tàpies, a desacreditação das vanguardas históricas e, por conseguinte, de todo o projeto *modernista* pelos regimes, buscou neutralizar os conteúdos revolucionários e progressistas presentes na operação estética vanguardista. Por sua vez, a mídia pública, filiada ao dirigismo estatal, sacramentou o exercício de uma crítica estética formalista e reducionista, na qual as reais motivações modernas eram desconsideradas, culminando, conforme explica o artista em *La Realidad como Arte*, na separação da arte com os anseios ideológicos da sociedade civil (TÀPIES, 2007: 222). Em *Memoria Personal e El Arte y sus Lugares*, Tàpies nos oferece um panorama do ostracismo cultural e da deslegitimação ideológica imputados pela mídia pública às vanguardas surrealistas, dadaístas e cubistas. Pablo Picasso e Joan Miró foram descritos como ‘extravagantes e excêntricos’, o poder de sugestão das pinturas abstratas e geométricas de Kandinsky e Mondrian foram rebaixadas a aspectos decorativos e a modismos burgueses. Assim, relata o artista catalão em *El Arte y sus Lugares*:

[...] y ahora solamente nos hablan de ‘cualidades artísticas’- independientemente de su contenido y de las creencias que las hayan originado, sin tener en cuenta el tipo de rituales a los cuales responden o la visión del mundo al cual hacen referencia. [...] la admiración por las formas puras se puede descender fácilmente al gusto decorativista, la habilidad artesanal, al mero juego de colores agradables pero sin sentido. Ahora sabemos que un fetiche del Congo, una caligrafía zen, un “blanco sobre blanco” de Malevitch,

van más allá de todo eso, por más difícil que sea explicar la razón por la que nos llaman con tanta fuerza, por qué frecuentemente se convierten en símbolos muy actuales de nuestras aspiraciones, en calmantes de nuestras angustias, en luz para nuestra ceguera. (TÀPIES, 1999: 41)

No entanto, finaliza Tàpies em *Memoria Personal*, foi justamente através desses mesmos artistas que o artista teve “una perspectiva muy exacta sobre todo lo que es fundamental en la historia del arte moderno”, a saber, “un continuado y grave motivo de meditación sobre el conjunto del desarrollo de la historia cultural aquí” (TÀPIES, 1983: 99). Foi justamente nesse contexto histórico de afirmações éticas que surgiu, em 1948, um grupo de artistas vanguardistas, em torno a revista *Dau al Set*, cujos pensamentos eram motivados por essas grandes questões sociológicas e antropológicas. Firmada em Barcelona, a revista se afirmou como um espaço de convergência de pensadores como August Puig, de poetas como Joan Brossa e Juan-Eduardo Cirlot, e de pintores como Antonio Prats, Antoni Tàpies, Joan Miró, Joan Ponç e Modesto Cuixart. Pouco mais adiante, especificamente no ano de 1955, forma-se o grupo *Silex*, o qual enfatizava a conexão entre arte moderna e arte pré-histórica. Foi justamente nesse mesmo ano que Tàpies concretizou suas obras *Gran Pintura Gris nº III* e *Pintura nº XXVIII* (vide anexo V e VI respectivamente).

Muito embora a *Dau al Set* tenha sido importante para o amadurecimento artístico de Tàpies, em 1953 o artista catalão contrói um percurso estético muito próprio. Marcada pela abstração figurativa, em 1957 sua processualidade se consagra como *informalismo*, cuja prática abriu caminhos para outros artistas modernos. Nesse sentido, pontua Badrinas Bassas, o informalismo catalão como tendência apareceu em 1945, através das mãos de Antoni Tàpies, e se estendeu até 1970 com Joan Miró (BASSAS, 2006: 24). Conforme Tàpies largamente discutiu em seus ensaios, a renúncia informalista às técnicas mais tradicionais no tratamento plástico e na figuração mimética não constituiu uma motivação puramente estética na arte moderna. A bem da verdade, a fragmentação e a desfiguração da forma foram, *prima facie*, consequências estéticas das vicissitudes históricas de um tempo: elas respondiam ao apelo ético do artista na construção de uma arte que fosse sobretudo uma ‘contra-arte’, isto é, uma forma plástica de negação do modelo artístico que servira aos estados totalitários europeus. Essa clara consciência da ruptura histórica

entre o sentido operativo da arte e o seu valor ético, conforme aponta o crítico de arte Simón Marchan Fiz (MARCHAN FIZ, 2000: 163), já era reclamada por Friedrich Schiller. Em suas reflexões sobre o ideal da estética, o pensador alemão de tradição romântica assevera a importância da prática da arte enquanto elemento transformador das sociedades. Tàpies, por sua vez, de manifesta influência schilleriana, forjou uma expressão plástica que, segundo González Ansorena, atravessou os homens com “una nueva visión del mundo” (ANSORENA, 2010: 16), de forma a combater frontalmente “la carencia de visión trascendental del hombre de nuestro siglo” (TÀPIES, 1983: 95). Portanto, para Tàpies, “el arte ha de consistir” – conclui Ansorena – “en un camino de meditación individual”:

[...] en una senda de aprendizaje y conocimiento de una realidad más allá de la realidad aparente: una *gnosis* de la realidad profunda y con ello y en conjunción con la ciencia, la poesía, la filosofía y la política, cambiar la sociedad y la vida. (ANSORENA, 2010: 20)

“A arte é uma fonte de conhecimento, tal como a ciência, a filosofia, etc.” (TÀPIES, 2002: 22), e ao artista, explica Tàpies em *A Prática da Arte*, cabe alargar a sabedoria do homem de nosso século através de uma arte que não seja apenas sugestão de valores puramente estéticos. De fato, para o artista catalão, o que está posto em jogo é a execução da arte para além da tecnicização de seus meios e do autotelismo de seus fins. À semelhança de um Leonardo Da Vinci, cabe ao artista de nosso século produzir uma obra sobretudo heterotópica, cujo valor se expressa na sua capacidade de condensar fundamentos gnósticos oriundos das mais variadas fontes – antropologia, ciência, estética, filosofia, história, literatura – com um único e inabalável fim:

Recordar ao homem aquilo que na realidade ele é, dar-lhe um tema de meditação, provocar-lhe um choque que o faça sair do frenesim do não autêntico para que se descubra a si mesmo e tenha consciência das suas possibilidades reais, é o esforço para o qual tende a minha obra. [...] Com a minha obra tento ajudar o homem a ultrapassar este estado de alienação, incorporando na sua vida de cada dia objectos que o coloquem num estado mental propício para contactar com os problemas últimos e mais profundos da nossa

existência. (TÀPIES, 2002: 42-49)

Nesses termos, a gratuidade da beleza plástica é revogada em prol das formas que elevam o valor gnóstico da experiência humana. De fato, tanto na pobreza dos materiais compositivos⁶⁴ quanto na rudeza das imagens projectadas⁶⁵, o informalismo de Tàpies renunciou o valor artístico ocidental, cuja progressão histórica, analisa Ernst Gombrich em *Lo Primitivo y su Valor en el Arte*, tendeu para o naturalismo e o formalismo (GOMBRICH, 2004: 295). Contudo, “la palabra Informalismo no implica negación absoluta”, escreve Umberto Eco em *Obra Abierta*, “sino sólo la negación del valor tradicionalmente otorgado a la forma” (ECO, 1979: 51). A transformação da tela num espaço gnóstico de meditação sobre a matéria foi uma das grandes singularidades do *Informalismo* de uma maneira geral, que englobou – conforme explica o investigador Badrinas Bassas – uma série bem diversa de práticas artísticas⁶⁶ na segunda metade do século XX (BASSAS, 2006: 24).

A conciliação entre a estética e a ética se faz necessária, sobretudo, depois de Auschwitz. A mão que cria, antes de tudo, é a mão atravessada pelas experiências do corpo. Conforme seus textos (simultaneamente ensaios e relatos autobiográficos) *Memoria Personal*, *El Arte y sus Lugares* e *L’Experiencia de l’Art* deixam claros: a construção de sua personalidade artística foi indissociável da sua formação enquanto sujeito cívico e herdeiro cultural da Catalunha. Nascido em Barcelona e um dos pilares da arte de nosso tempo, Antoni Tàpies e sua vasta obra informalista surgem de um prolongado amadurecimento humanista-filosófico e estético-formal. Nesse sentido, podemos dizer que a estética tapiesiana, à semelhança da poética valentiana, resulta de um cuidadoso trabalho mnemônico: imersão nas memórias da arte, imersão nas memórias de uma técnica, imersão nas memórias de um tempo. Todas essas dimensões de sua subjetividade constituíram uma espécie de tapeçaria (*tapiz*), a partir da qual o seu entendimento sobre arte e as suas relações com a sociedade civil ganharam profundidade.

Contudo, uma questão de extrema importância merece ser destacada: sua personalidade artística foi intrinsecamente atravessada pela sua condição histórica de

⁶⁴ Terracota, palha, matéria orgânica.

⁶⁵ Membros, cadeiras, dípticos, portas.

⁶⁶ Como exemplo podemos citar a composição matéria dos ‘tachistas’, dos artistas da *action painting*, da *art povera*, da *art brut*, dentre outras.

homem catalão ambientado no período nefasto do regime franquista (1939-1975). “El arte de Tàpies es testimonio vivo del siglo desde el final de la Guerra Civil Española”, escreve Badrinas Bassas, isto é: “*testimonio del silencio*”, retoma o investigador as mesmas palavras utilizadas por Alexandre Cirici, no ano de 1970, para se referir à composição tapiesiana (BASSAS, 2006: 20). Em *Memoria Personal*, por exemplo, dentre outros aspectos de sua vida intelectual e artística, Tàpies relata os impactos traumáticos da 2ª Guerra Mundial, da ascensão de Franco e da guerra civil espanhola sobre o espírito democrático e o bem-estar social do povo catalão. Em contraste com o ambiente cultural bilingue e próspero de sua juventude romântica, o homem Antoni Tàpies presenciara a miséria e a barbárie que as guerras arrastam consigo. “La situación internacional también era terrible” – relembra Tàpies em *Memoria Personal* – “las crueldades de los métodos de la guerra psicológica que se decía que los alemanes habían ensayado ya en Guernica.” (TÀPIES, 1983: 144-145). De um lado, portanto, chegavam notícias sobre os campos de concentração e os genocídios cometidos pelas tropas hitleristas; de outro lado, o artista testemunhava as agruras funestas que seu próprio povo sofria nesses tempos de escuridão:

Entre nuestra guerra y la mundial fueron nueve años seguidos de desgracias de todo tipo y muy próximas. [...]

Mientras tanto nos enterábamos de que la gente del pueblo pasaba los momentos más miserables de nuestra historia, inconcebibles en pleno siglo XX. (TÀPIES, 1983: 144-145)

Somados aos cenários da desolação humana, confessa Tàpies, houve uma contundente tentativa do regime franquista em deslegitimar, reprimir e aniquilar os traços culturais da Catalunha. Nas escolas, rememora, enquanto o ensino da língua e da cultura espanhola era fomentado, os traços linguísticos e cívicos da Catalunha eram apagados e banidos como afrontas à soberania do Estado Nacional. O fuzilamento do então presidente do Barcelona FC, Josep Suñol i Garriga, no ano de 1936, reflete Tàpies anos depois, simbolizou a intenção de genocídio de toda a Catalunha (TÀPIES, 1983: 130). Todo esse panorama caótico, conclui Tàpies, “se convirtió en un hito imborrable de mi vida” (TÀPIES, 1983: 130). De fato, a luta contra a falsa realidade oficial do regime franquista e o desejo do retorno do espírito democrático foram os primeiros substratos, ou a *semilla*, de sua criação artística:

“como lo hace la sangre de todos los mártires”, reforça o artista catalão em *Memoria Personal*, “fortaleció y extendió mucho más todavía nuestra conciencia de catalanes y nuestro amor a Cataluña” (TÀPIES, 1983: 130). Conforme exemplarmente escreve o crítico de arte português Alexandre Pomar em ‘T de Tàpies’, artigo publicado no *Expresso Revista* em 28 de dezembro de 1991:

Do silêncio opressivo das paredes intransponíveis, que transportavam toda a realidade da censura franquista dos anos 50-60, abriu-se ao grito de protesto e às declarações do empenhamento político (a bandeira da Catalunha, as listas de nomes catalães), numa deriva simétrica à expressão de um silêncio contemplativo procurado pelo pensamento oriental. (POMAR, 1991: 24-26)

Extremamente representativa dessa fase de produção, encontra-se a emblemática pintura *El Espíritu Catalán*, de 1971 (vide anexo XVII). Empregando técnica mista sobre madeira, Tàpies reconstrói a materialidade plástica da bandeira catalã com seus característicos tons ocre e vermelho. No entanto, a pastosidade das tintas é atravessada por inscrições gráficas que a rasuram e a riscam de forma agressiva e apaixonada. Numa tela de 200 x 270 cm, tais inscrições⁶⁷ parecem querer atravessar mais do que a materialidade da bandeira catalã: as palavras “veritat”, “cultura”, “igualtat social”, “dialèctic”, “llibertat”, “democràcia” parecem mesmo querer atravessar a bandeira para se inscreverem no próprio espírito catalão. Assim, em *El Espíritu Catalán*, os flagelos infligidos contra o povo produzem, nos apropriando do termo valentiano, ‘restos cantables’: as marcas da identidade catalã, numa escritura à contrapêlo do seu aniquilamento cultural, são amplificadas na força emblemática da obra. Através dessas inscrições em diferentes formatos e tamanhos caligráficos, a superfície da bandeira é rasurada não pelo silenciamento, mas pela vontade libertária de uma coletividade catalã anónima. Não obstante, conforme observa o investigador Kristian Leahy Brajnovic em ‘El Espíritu Catalán de Antoni

⁶⁷ Dentre as inscrições-rasuras, destacamos duas em especial: 1) A inscrição em caixa alta “Catalunya” que, em posição central, reforça, de modo diádico, o emblema cívico da citada obra (nome da tela, motivo pictórico vexilológico); 2) A inscrição discreta e caligráfica “espiritualitat = materialisme” que, embora ocupe uma posição desfavorável na obra em sua parte superior, sintetiza a equivalência entre as matérias a partir do princípio zeniano da não-dualidade: de um lado, o princípio ético ou cívico; de outro lado, a estética informalista; ambos conjugados numa arte gnóstica em seus fins.

Tàpies', a obra, expressando um grito de amor profundo por sua terra, acaba por revelar a imagem de um muro:

El Espíritu Catalán representa un muro simbólico y universal de división pero también de paradójica unidad, por ese común sentimiento de un pueblo histórico, reflejo de una esperanza al otro lado, en ese más allá oculto e invisible por el muro que nos separa de lo que ansiamos y que una vez derribado nos salvará. (BRAJNOVIC, 2010: 251)

“Todos los muros de una ciudad”, reflète Tàpies em *Comunicación sobre el Muro*⁶⁸, “fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran inflingidos a nuestro pueblo” (TÀPIES, 2013: 9). Os muros estavam em Auschwitz, os muros estavam no Apartheid subsaariano, os muros estavam em Berlim, os muros estavam nos “fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío” – eternizada por Goya em *El Tres de Mayo de 1808* e por Jorge de Sena em ‘Carta a meus filhos sobre os Fuzilamentos de Goya’ –, os muros estavam, embora invisíveis, entre a Espanha franquista e a Catalunha democrática. No entanto, os muros também estavam no registro tribal do homem primitivo⁶⁹, os muros estavam na iluminação profana de Platão, os muros estavam nos gestos contemplativos e sublimativos da filosofia oriental.

A bem da verdade, para Tàpies, os muros evocavam sobretudo os espaços matéricos primordiais para a meditação gnóstica. Os muros estavam no seu interesse crescente pela *Contemplação do Muro no Mahayana*, obra mestra do Bodhidharma, primeiro patriarca do Chán (zen) na China do século V. Os muros, percebe o artista

⁶⁸ Ainda assim, a evocação dos muros, e consequentemente das portas cerradas, caracteriza a sua obra plástica ainda como um espaço atravessado pela passagem material humana, conforme atestam-nos *Gran Pintura Gris n.º III* (vide anexo V) e *Pintura n.º XXVIII* (vide anexo VI), ambas de 1955, *Pintura sobre Bastidor* (vide anexo XI), de 1962, e *Jeroglíficos* (vide anexo XXI), de 1985.

⁶⁹ A primeira obra de arte da Humanidade, uma pequena escultura de cor ocre descoberta no Sul da África, foi datada cientificamente como pertencente ao período geológico do Pleistoceno Superior. Conforme observa R. Badrinas Bassas, isso serve como prova de que o comportamento humano simbólico-arquetípico, caracterizado pelo complexo registro de dados antropológicos em estruturas materiais, apareceu há pelo menos 77.000 anos atrás (BASSAS, 2006: 166). Esse comportamento simbólico fora registrado em diversos povos na história da civilização humana: na América, encontramos máscaras rituais e outros arfactos artesanais de cunho cerimonial nas culturas Asteca e Maia; no sul da Mesopotamia, a civilização Suméria com sua vastíssima artesanaria; na média Mesopotamia, o império Acádio, dois mil anos antes da nossa Era, desenvolveu um dos primeiros sistemas de escrita cuneiforme; somados a estes, ainda podemos citar o imenso legado artístico-simbólico das culturas persa, etrusca, grega, egípcia e fenícia.

catalão, através de suas fissuras artificiais – como as que vemos nas areias estriadas e nas pedras ornamentadas dos jardins zenianos –, são resultantes da intervenção humana sobre os materiais. E, por esse mesmo motivo, transmitem algo de secreto, de antropológico, de simbólico, de apaziguador e de aterrador. “Do muro onde se conservavam raros vestígios da presença humana, o *grafiti elementar*” – prossegue Alexandre Pomar na sua breve exposição sobre a simbologia do muro em Tàpies –, foi assimilado “ao desenho gestual, ao hieróglifo, à caligrafia, à escrita, à representação de imagens fragmentadas” (POMAR, 1991: 24-26), em cuja rede de sinais encontramos um alfabeto profundamente legível, capaz de se autoiluminar a partir de cada um de seus pontos. É justamente nesse sentido que, em *Tema: El Espacio Pictórico en la Obra de Joan Hernández Pijuan*, escreve Badrinas Bassas:

En las piedras que tuvo a mano el hombre primitivo ha dejado para nuestra contemplación la misma idea plasmada en petroglifos eternamente circulares que son en realidad eternas interrogaciones: ‘dormimos para despertar, saciamos el hambre para volverla a tener, descansamos para volver a trabajar, crecemos para volver a menguar, nacemos para morir’. ‘La vida es una sucesión de ritmos, de oscilaciones rítmicas, pues no vuelven exactamente a su punto de partida: la vida del hombre tampoco vuelve a su punto de partida’ (BASSAS, 2006: 238-239)

De fato, as questões mais prementes que estruturaram a composição do artista catalão, observa Ansorena, constituem uma teoria artística que remonta à própria justificação histórica da inscrição antropológica no Paleolítico Franco-Cantábrico⁷⁰. “Desde as origens que daqui saiu a arte realista, antes de mais, essencialmente animalista” (HUYGHE, 1986: 30) – explica René Huyghe em *Sentido e Destino da Arte I*. Esse é o seu princípio figurativo, prossegue o antropólogo, que surgiu, primeiramente, com a representação estática do bisonte ou do mamute no paleolítico, para, em seguida, ganhar dinamismo com a representação accional do homem

⁷⁰ Período anterior às povoações proto-agrícolas, o Paleolítico se estendeu desde trinta mil a.C. até dez mil anos a.C. . Do Paleolítico Antigo, faz aparição os primeiros utensílios em pedra (BARRAL I ALTET, 2003: 37), explica-nos o historiador de arte Xavier Barral I Altet. Já do Paleolítico Médio, datam os primeiros objectos talhados em osso. E foi com o Paleolítico Superior, finaliza Barral, que se desenvolveu a arte parietal de caçadores, sobretudo na forma de objectos de adorno e das estatuetas femininas chamadas ‘Vénus aurinhacenses’ (BARRAL I ALTET, 2003: 37).

neolítico no Levante Ibérico⁷¹ (HUYGHE, 1986: 30). Tàpies, em todas as linhas do seu pensamento, legitima esse valor da arte primitiva na medida em que procura inscrever a mesma densidade antropológica em suas composições. Trata-se, portanto, da organização visionária de um cosmos matérico-pictográfico capaz de impulsionar o homem de nosso século para o encontro com as mais fundamentais de suas questões. Por fim, escreve Tàpies em ‘Arte y contemplación interior’, texto recolhido em *Valor del Arte*:

No podemos olvidar que las formas sensibles del gran arte universal, como se aprecia claramente en el arte llamado primitivo y en el asiático [...] siempre corresponden simbólicamente a leyes cósmicas, a reacciones psíquicas básicas y a principios universales estables que fundamentan la conciencia y los valores morales en largos períodos de tiempo. Es decir, el aprecio "intemporal" que sentimos por una buena parte del arte del pasado no se explica sólo por el esfuerzo intelectual de situarlo en su tiempo, ni tampoco por criterios puramente estéticos, como a veces se apunta. Se explica por su componente simbólico tradicional y por todo el proceso secreto del mundo imaginario o del inconsciente colectivo (que hoy algunos denominan de la psicohistoria) de valor relativamente perenne y unánime. (TÀPIES, 2001: 81)

O escritor, para se exprimir, dispõe de palavras; o artista, de imagens. Contudo, ambos elaboram uma visão sobre uma etapa particular da história humana. É justamente nesse sentido que investigadores como Luis González Ansorena (ANSORENA, 2010: 07) e Simón Marchan Fiz (MARCHAN FIZ, 2000: 71)

⁷¹ De fato, conforme afirma Huyghe, as obras do Levante Ibérico abrem um novo capítulo da história da arte (HUYGHE, 1986: 61). À horda guerreira do Franco-Cantábrico cujas célebres pinturas se encontravam no interior das cavernas em Lascaux, sucedeu uma nova civilização, que começou a se desenvolver a partir do Mesolítico até atingir o seu amadurecimento no Neolítico, durante a chamada ‘Fase da Pedra Polida’. Diferentemente das pinturas do Franco-Cantábrico, cujas célebres pinturas se encontram ainda hoje encerradas no interior cavernoso de profundas grutas (como as que restam em Lascaux), as pinturas do Levante Ibérico são postas à luz do dia, ganham um aspecto mural ao serem fixadas na entrada das grutas para a experiência pública. À acessibilidade iniciática e à função mágica, essas obras ganham função social, sobretudo para transmitir os principais actos da vida coletiva. À representação unitária do tipo (o Bisonte, o Mamute, o Homem), as pinturas do Levante Ibérico – cujos personagens estabelecem uma relação entre si – expressam a força sugestiva das ações grupais. Seja na retratação sugestiva da cerimónia coletiva, da caça ou do combate, o intuito era manter viva a memória coletiva. “À simbologia do sacerdote-feiticeiro”, finaliza Huyghe, “parece suceder uma outra preocupação, a de comemorar o vivido” (HUYGHE, 1986: 62).

apontam que o pensamento tapiesiano incorpora uma das idéias mais significativas da história da estética: a sua função mediadora ou, em termos tapiesianos, a “*función social del arte*” (TÀPIES, 2001: 12). É justamente através desse aspecto instrumental da arte – que em nada a reduz a um tecnicismo mercadológico e estéril – que o seu pensamento estético se aproxima profundamente ao de José Ángel Valente. Para ambos, revitalizar os vínculos primordiais entre *sociedade* e *arte*, justamente a partir de um empirismo operativo antropológico na composição artística, pareceu crucial para a dissolução das tensões entre *pulsões de arte* e *pulsões de vida*.

Abdicando da herança patrimonial da *Kalokagathia* (καλοκαγαθία) – conceito estético de *Belo* e *Bom* advindos desde o período helenístico –, Tàpies encontrou suas motivações inscricionais em processualidades bem mais recuadas no tempo. Conforme observa Marc Jimenez em *¿Qué Es la estética?*, a estrutura *estética* ocidental – erigida por Baumgarten em 1750 – foi apenas um momento de desenvolvimento da arte de todos os tempos (JIMENEZ, 1999: 25). É justamente a partir dessa perspectiva histórica que Tàpies toma consciência da diversidade na expressão artística para além do arco epistemológico que, segundo nota Marchan Fiz em *La Estética en la Cultura Moderna*, se concentra das correntes iluministas do século XVIII, passando pelo Romantismo do século XIX, até as vanguardas modernas do século XX (MARCHAN FIZ, 2000: 138).

Não obstante, defendendo a influência da protohistória da arte na composição vanguardista pós-baumgarteniana, Badrinas Bassas observa que a “arte primitivo se ha convertido para los artistas en el sueño romântico de nuestra época” (BASSAS, 2006: 163). De Alexandre Calder a Max Ernst, de Carlo Carrá a Paul Klee, de Henry Moore a Henri Matisse, de Pablo Picasso a Jackson Pollock, observa o investigador, a grande maioria dos pintores do século XX se inspiraram, em algum momento de sua trajetória artística, no primitivismo (BASSAS, 2006: 165). No que diz respeito à figuração matérica de Antoni Tàpies, notamos que ela se apresenta de dois modos bem específicos: 1) enquanto figuração com aspectualidade residual contemporânea; 2) enquanto figuração com aspectualidade residual primitiva. No primeiro caso – conforme atestam *Pintura sobre Bastidor* (vide anexo XI), de 1962, e *Diaris Amuntegats* (vide anexo XV), de 1969 –, o artista catalão buscou restituir a importância, mesmo que estilhaçada, dos elementos cotidianos que deixam rastros sobre o modo contemporâneo da vida humana. Já no segundo caso – conforme atestam *Collage de la Fuente* (vide anexo X), de 1962, *Silla* (vide anexo XX), de

1983, *Jeroglíficos* (anexo XXI), de 1985, *Zapatilla* (vide anexo XXIII), de 1986, *Llibre I* (vide anexo XXIV), de 1987, e *Díptic* (vide anexo XXV), de 1988 – Tàpies, recobrando os elementos com uma figuração rudimentar, enfatiza-os como ‘artefactos arqueológicos’, outrora, quiçá, imbuídos de função antropológica talismânica ou sacerdotal na luta atemporal do homem pré-histórico⁷² contra a morte. Tanto num caso quanto noutro, esclarece Tàpies em *Memoria Personal*, são “formas u objetos cotidianos” (TÀPIES, 1983: 338-339), só que revestidos de uma atmosfera sacramental. “[...] recuérdese la expresión de Novalis”, rememora o artista, trata-se, antes de tudo, de “dar a las cosas vulgares un sentido augusto, a las realidades de cada día un aspecto misterioso” (TÀPIES, 1983: 338-339).

O artista, num tempo e num lugar determinado, dispõe de amálgamas de ferramentas, de técnicas e de linhas figurativas que lhe são próprias de sua cultura. “O Egípcio, o Grego, o Celta, têm bagagens diferentes, sejam quais forem os intercâmbios eventuais” – observa Huyghe – , “vêm através das formas que lhes foram legadas pelo meio, das tradições e exemplos” (HUYGHE, 1986: 28). De tal modo isso é potente, prossegue o historiador de arte, que as criações de povos diferentes nunca podem confundir-se, muito menos quando distanciadas por séculos⁷³ (HUYGHE, 1986: 28). Contudo, a reapropriação do primitivismo pictórico na gestualidade moderna foi historicamente justificável, conforme temos acompanhado. À semelhança do que observamos no pensamento poético valentiano e celaniano, a consciência de uma crise traumática nos modos de expressão artística no contexto do pós-guerra igualmente sedimentou a operação matérica de Tàpies. “La razón de la proximidad del arte primitivo y la mentalidad moderna”, explica Bassas:

[...] se asocia al hecho de que, viviendo en la época más terrorífica que el mundo ha conocido nunca, estamos en condiciones de apreciar la sensibilidad exacta que el hombre primitivo tenía respecto a este sentimiento. (BASSAS, 2006: 163)

⁷² A Pré-história cobre uma extensão cronológica de mais de dois milhões de anos, mas aquilo a que chamamos de ‘arte primitiva’ apareceu apenas há cerca de trinta e cinco mil anos. Derivam da arte pré-histórica, explica-nos Xavier Barral I Altet em *Histoire de l’Art*, as criações do *Homo Sapiens* em povoações rudimentares – em sua maioria formadas, cronologicamente, por caçadores, pastores e depois agricultores – anteriores à aparição da escrita (BARRAL I ALTET, 2003: 37).

⁷³ É justamente a partir deste ponto de vista que atuais antropólogos e historiadores de arte defendem que a arte de um determinado tempo corresponde à sua filosofia, à sua literatura, à sua ciência, pois são frutos de uma mesma coletividade mental a nível histórico e cultural (HUYGHE, 1986: 35).

Não por acaso, sua expressão estética desse período culminou, ao conciliar arte e dor, na consumação de uma matéria figurativa estilhaçada, marcada pelo corpo roto, pelo membro amputado, pela carne lacerada⁷⁴. Se o ambíguo *Paja y Madera* (vide anexo XVI), de 1969, nos oferece a imagem bruta da massa residual de pêlos púbicos, de modo a nos confirmar a sua valorização do pobre, do repulsivo, do baixo orgânico; *Materia en Forma de Axila* (vide anexo XIV) nos apresenta maior expressividade simbólica. Na obra de 1968, através de um realismo matérico impressionante tanto na impressão de profundidade quanto na reconstituição volumétrica dos pêlos, a axila tapiesiana, tão marcadamente humana e lacerada, causa-nos, de imediato, um choque de espanto, de asco, de piedade, de paixão, mas sobretudo de reconhecimento. A chaga é sobretudo o estigma de Lázaro, a paixão do Cristo, o mistério do santo e o reconhecimento do mártir. Por intermédio de *Materia en Forma de Axila*, conforme observa Vicente Jarque em ‘La pintura matérica de Antoni Tàpies’⁷⁵, o artista plástico nos faz ver aqueles mesmos estigmas que, na filosofia de George Bataille, correspondem à “santificación sacrificial del cuerpo” (JARQUE, 1992), mas retratada de maneira anónima, humilde, despretensiosa em toda sua agonia. Esse corpo judeu estava em Auschwitz, esse corpo nazareno estava na cruz de Pilatos, esse corpo catalão estava, exíguo e sem vida, no tenebroso solo da Espanha franquista. Portanto, ao nosso ver, a santificação sacrificial do corpo em Tàpies tende a, contornando a banalização do extermínio, tornar o martírio do corpo novamente em paradigma de contemplação, intocável e santo.

Portanto, conforme vemos, num dilema schilleriano, o seu pensamento estético no decorrer das décadas se ocupou sobretudo do amadurecimento dessas relações entre a prática da arte, a sua legitimação estética e o seu projeto de educação ética (ANSORENA, 2010: 18). “Por eso me parecía necesario *trastornar* la visión” – escreve o artista catalão em *Memoria Personal* – “y para conseguirlo hacía figuras con la cabeza al revés, cabeza abajo, tal vez también por la influencia de Chagall” (TÀPIES, 1983: 193-194). Detemo-nos, por um instante, sobre a poderosa pintura *Zoom*, de 1946 (vide anexo IV). Inscrita sobre lona nas dimensões de 92 x 73 cm,

⁷⁴ Utilizar os limites do corpo como matéria da arte – seja através de cortes ou secreções – decorre não só de uma violência imputada contra a imagem do homem, mas igualmente resulta de uma violência nas próprias técnicas de composição. De modo a exemplificar a questão, Seligmann-Silva, em *O Local da Diferença*, observa que a chamada *arte abjeta* muitas vezes se expressa através das *performances* de autodestruição, das suspensões físicas e das extensões cutâneas, tão recorrentes na *body art* (SELIGMANN-SILVA, 2006: 51-52).

⁷⁵ Artigo publicado no *El País*, em 27 de abril de 1992.

encontramos uma “cabeza al revés”, intuindo-nos, de modo vago, para a alteração nos nossos próprios modos de apreciação estética sobre arte na contemporaneidade. No entanto, ao demorarmo-nos um pouco mais sobre a conjugação das formas, sobre a disposição central da figura e a sua relação com o plano de fundo, acabamos por “trastornar la visión” desta nossa primeira apreciação estética.

Notamos, no contorno grosseiro das tintas espargidas ao redor da cabeça, a proliferação de pequenos, mas consistentes, filamentos luminosos. Com um dourado lúgubre – semelhante àqueles que representam, na signografia católica, a santidade dos mártires, dos apóstolos, dos anjos e do Deus Trinitário –, os filamentos emanados da cabeça lembram-nos pequenos fragmentos de energia que partem para o encontro com a terra. Espalhados pela atmosfera aérea do quadro, eles caem sobre a terra, e parecem germinar montanhas e gramas. Soma-se a isto as duas mãos, representadas em branco e completamente espalmadas, ladeando à esquerda e à direita a cabeça em posição central. Conforme sabemos, mãos espalmadas, projectadas para fora e em direção ao outro, constituem uma importante arquitetura do corpo nas técnicas de emanção de energias sutis revigorantes tanto no *Reiki* budista quanto no *Johrei* hinduísta. Ao reunirmos a simbologia desses elementos – a ‘cabeza trastornada’, o halo com seus filamentos dourados, as mãos espalmadas – *Zoom* nos parece a figuração rudimentar de um Deus ocupado na configuração de um mundo onírico, porque residual, no espaço fragmentário do quadro. *Zoom*, portanto, em todas as suas linhas de construção, nos remete para a origem, para aquele instante – tão bem escrito no poemário valentiano *Tres Lecciones de Tinieblas*, conforme discutiremos mais à frente – em que a arte reconstrói, quase mitograficamente, o acto genésico de substanciação do mundo.

“Claro está que el poeta no trabaja con pintura, con polvo de mármol”, enfatiza o investigador Antonio José Lorenzo em ‘La poesía de Juan-Eduardo Cirlot: A la luz del Informalismo’, “la lengua es el objeto que el poeta modela” (LORENZO, 1993: 193-194). Embora a sentença seja bastante assertiva no que diz respeito ao domínio específico e à autonomia compositiva em cada plataforma de arte, não podemos esquecer que o diálogo interartístico, assim como o intercâmbio de influências estéticas, foram pontos fortes nas vanguardas europeias. O próprio Guillaume Apollinaire, enfatiza Lorenzo, teve intensa relação com o cubismo (LORENZO, 1993: 191). Especificamente no contexto espanhol, podemos notar que houve uma profunda relação histórica entre o informalismo e a poesia moderna.

Ambos tenderam suas estéticas para o estilhaçamento das estruturas composicionais e para a dissolução dos seus motivos retratistas/narrativos. Contudo, tanto num caso quanto noutro, contornando as motivações mais niilistas sobre a assunção do vazio, reconhecemos uma valorização gnóstica dos restos matéricos: a massa informe se expande em significados para constelar novos conhecimentos.

A aproximação radical entre Valente e Tàpies encontra-se na procura de ambos por um intenso diálogo entre pintura e poesia, advinda desde as formulações de Simónides no século VI a.C. (VALENTE, 2008: 535-536). Essa relação, verdade seja dita, ultrapassa em muito o mero dialogismo temático ou a relação efrástica *ut pictura poiesis*. “Los poetas y los pintores estamos en un estado de ánimo especial” – observa Antoni Tàpies em seu diálogo com Valente em ‘Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente’⁷⁶ – “que nos provoca como visiones” (VALENTE, 2008: 535). Contudo, não se trata, necessariamente, de uma simbiose anímica entre os estados criativos do pintor e do poeta. Nesse sentido, à pontuação tapiesiana, responde Valente:

Ocorre que la materia original sobre la que trabajamos todos es la misma. Es esa materia en la que uno no sabe muy bien qué va a encontrar, esa materia oscura. De ella cada uno saca algo con los instrumentos de cada arte particular. [...]

Es una relación que formuló Simónides, que ya en el siglo XVI-XVII vuelve a insistir en el mismo tema. Y en alguna tradición, aunque no nos sea muy cercana, como es la china, se dice que el poema es pintura invisible o sonora y la pintura es poema visible o sin palabras. [...] Esto me parece que plantea de forma muy radical el principio de que toda creación parte de una misma materia. (VALENTE, 2008: 536)

Tratou-se, de fato, de também resgatar aquela relação primordial existente na cultura oriental chinesa entre a *gestualidade da caligrafia* e a *pictogramação gnóstica da pintura*⁷⁷, ambos como actos-istantes de meditação e operação matéria. Tratou-se, portanto, em ambos artistas, de buscar elementos estéticos e ontológicos em antigas culturas, através dos quais suas obras ganhariam maior

⁷⁶ Material recolhido e publicado no longo ensaio valentino *Elogio del Calígrafo*.

⁷⁷ Discussão explorada no ensaio *Elogio del Calígrafo*, de José Ángel Valente.

densidade gnóstica. Conforme escreve Tàpies em *A Prática da Arte*:

Fazer o balanço de toda a gama de preocupações estéticas, metafísicas, éticas, etc., que existem na arte chinesa daqueles períodos e demonstrar que as podemos encontrar de novo recriadas, quase ponto por ponto, em muitíssimas das intenções dos nossos melhores artistas e poetas dos movimentos de vanguarda, seria uma das teses mais instrutivas que poderíamos fazer na actualidade. (TÀPIES, 2002: 70-71)

Não obstante, é inegável a importância, tanto estética quanto metafísica, que Antoni Tàpies exerceu sobre a construção da personalidade artística do poeta galego. No acervo de sua biblioteca pessoal, atualmente patrimoniada na Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética⁷⁸, pertencente à Faculdade de Filología / Universidade de Santiago de Compostela, encontramos 63 entradas para ‘Antoni Tàpies’, constituídas por estudos teóricos, cadernos de exposições e ensaios autorais do artista catalão. Dentre os estudos teóricos, citamos os renomados estudos teóricos *Antoni Tàpies y el Espíritu Catalán*, de Pere Gimferrer, e *Tàpies*, de Roland Penrose. Dentre os ensaios autorais do artista catalão que constituem o seu acervo bibliográfico pessoal, citamos com maior relevo *Communication sur le Mur*, *Escultures i Relleus Murals*, *L’Art contra l’Estètica*, *La Práctica del Arte* e o autobiográfico *Memoria Personal*. Somado a isto, o diálogo entre Valente e Tàpies perdurou no poderoso ensaio “Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente”; nas gravuras tapiesianas que foram publicadas juntamente com as edições francesas de *Interior con Figuras*, *Material Memoria* e *Tres Lecciones de Tinieblas* (vide anexos XXVIII ao XXX); na elaboração dos livros de artista *El Péndulo Inmóvil* e *Nostalgia del Dragon y el Laberinto*, propostas de criação de objetos materiais resultantes do diálogo

⁷⁸ A Cátedra de Poesía e Estética José Ángel Valente foi fundada no ano de 2000, transcorrido um ano da nomeação de José Ángel Valente ao título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade de Santiago de Compostela. A jeito de doação, pouco antes de sua morte em finais do citado ano em decorrência de cancro, Valente doou para a Universidade o acervo completo de obras que integraram sua biblioteca pessoal, contando com um fundo bibliográfico de 8642 obras, além dos originais manuscritos de poemas, ensaios, correspondências epistolares com artistas e poetas de seu convívio. Sob direção e curadoria do amigo, poeta, ensaísta e professor da USC, Claudio Rodríguez Fer, a Cátedra ainda conta em seu fundo bibliográfico com ensaios críticos, trabalhos monográficos e teses doutorais sobre o poeta galego, os quais somam aproximadamente 250 títulos.

interartístico entre a poesia valentiana e a litografia tapiesiana⁷⁹. Não por acaso, em ‘Sobre la unidad simple’, texto recolhido em *Elogio del Calígrafo*, escreve Valente:

[...] hace ya tiempo que, en ese sentido, me referí (1979) a Antoni Tàpies, a la gravitación que sobre mi escritura han tenido no sólo su pintura, sino ciertas manifestaciones teóricas que su propia creación ha sugerido (VALENTE, 2008: 501)

“De su reflexión – meditación – sobre la materia, de su tratamiento de la materia,”, prossegue Valente no mesmo texto, “nace mi propio sentimiento de la materia única que subyace en todas las artes” (VALENTE, 2008: 501). Se, no *Singbarer Rest* celaniano e no *Logos Seminal* lezaminiano, Valente encontrou os pontos fortes para a consolidação de sua linguagem poética; no tratamento tapiesiano sobre a matéria, o poeta galego encontrou uma nova abordagem hermenêutica sobre a densidade das coisas. É justamente neste sentido que o investigador Rafael Pérez Alegre, em sua tese doutoral *José Ángel Valente y Antoni Tàpies: Caminos Convergentes de la Creación*, escreve:

De una manera literaria, es decir, poética (no podría ser de otro modo), Valente comenta la obra de Tàpies, ofreciéndonos implícitamente un reflejo de su propia estética. La mirada que él arroja sobre la obra del artista catalán, no es sólo la del amigo sino también la del compañero, la del camarada que comparte una misma manera de entender el arte. [...] En las obras de Saura, Chillida, Broto, Sicilia o del propio Tàpies percibió una comunión estética en la que se enmarcaba su propia obra [...] (ALEGRE, 2005: 15)

Da volumetria do mundo ao residual matérico, a escritura valentiana – à semelhança do minimalismo tapiesiano – articula expressividade formal e visibilidade das matérias reminescentes, escuras ou originárias. É justamente nesse sentido que Marchan Fiz observa em Tàpies um prolongamento do pensamento de

⁷⁹ É de notar o interesse que Valente sempre demonstrou pelas outras artes – sobretudo pela pintura e pela fotografia –, fato que o levou a desenvolver trabalhos interartísticos com outros artistas. Com as serigrafias de Saura, por exemplo, Valente produziu *Emblemas*; com a pintura de Chillida, ocorreram as ilustrações do poemário *Cantigas de Alén*.

Schelling na defesa de que todas as formas artísticas singulares provêm de uma mesma fonte originária e eterna (MARCHAN FIZ, 2000: 138). “[...] existen formas y contenidos mucho más antiguos, en realidad ancestrales” – escreve o físico teórico Fritjof Capra em *La Trama de la Vida: Una Nueva Perspectiva de los Organismos Vivos* – “que conforman una tradición más continuada, en realidad perpetua y para la que la tradición clasicista no deja de ser un paréntesis.” (CAPRA, 2009: 119). Para o artista catalão, “el auténtico arte” – conclui Fiz – “sólo es el que responde a unos valores permanentes en la historia, a una ideología o visión del mundo que atraviesa las obras de arte con una especie de energía continua” (MARCHAN FIZ, 2000: 81).

De fato, meditação sobre o princípio das coisas, no silêncio de sua nomeação, foram processos incontornáveis na composição tanto de Tàpies quanto na de Valente. A partir desse princípio, podemos compreender como o *logos espermático* valentiano se aproxima da “plástica neutralidad de la arcilla, a la germinal rugosidad de la tierra, a la imprevista manifestación de la luz” (VALENTE, 2008: 501). Em ambos artistas, a processualidade possuía uma função prometéica em seus fins, pois ela, preenchida de motivações antropológicas, consistia em compartilhar a luz, promover a sabedoria do homem de seu século. “Este cuarto elemento, la divina sabiduría, es muy importante” (VALENTE, 2008: 536), observa Tàpies em suas conversações com Valente, ao que o poeta galego responde:

Te diría que ese elemento, por llamarle algo, sería el elemento sacro, que es absolutamente necesario en la creación de cualquier orden. Vuelvo otra vez a la imagen utilizada antes: el creador se mueve en mundos oscuros por donde va tanteando [...] (VALENTE, 2008: 537)

Assim, conforme resenhado pelo filósofo catalão Xavier Antich (ANTICH apud ANSORENA, 2010: 40) acerca do informalismo tapiesiano, poderíamos dizer que ambos artistas solicitam de suas obras a experiência grega da *θεωρία* (*theoría*). Embora a *θεωρία* fosse um acto intrinsecamente ligado à visão, a sua execução implicava uma radicalização nos modos de perceber os objetos: *θεωρία*, isto é, um modo específico de *ver*, encontrava entre os gregos o seu sentido na experiência simultânea de contemplar o objeto e absorver seus ensinamentos interiores. As pinturas tapiesianas, observa Antich, não nos pedem observação nem leitura, mas

aquela experiência que, de certa forma, entrelaça essas duas ações para a aquisição de um terceiro elemento: a visão aumentada, a sabedoria incorporada. *Θεωρία*, em certo sentido, traduz em Valente e em Tàpies uma investigação constante: o advento de uma visão integralista e não maniqueísta do mundo. *Θεωρία*, portanto, enquanto acto simultâneo de *ver* e de *ler* com finalidades gnósticas, confirma o equilíbrio das suas tensões: aquelas entre o pensado e o sentido, o tateado e o influído, o matérico e o etérico. É justamente nesse sentido que, em ‘El esoterismo como principio y como vía’, escreve o metafísico Frithjof Schuon:

El arte, cualquiera que sea -incluida la artesanía-, está aquí para crear un clima y forjar una mentalidad; asume así, directa o indirectamente, la función de la contemplación interiorizadora, el “sarshan” hindú: contemplación de un hombre santo, de un lugar sagrado, de un objeto venerable, de una imagen divina. (SCHUON apud BOIX LLAVERIA, 2008: 111)

Antes de um fim, essa aproximação com a arte oriental foi um meio. Um meio de, parafraseando Vergílio Ferreira em *Aparição*, vencer as ideias solidificadas e constranger a espessura dos hábitos cotidianos, de modo a “*descobrir a face última das coisas e ler aí a [...] verdade perfeita*” (FERREIRA, 1997: 9). Uma maneira de, mais uma vez iluminado por Ferreira em *Espaço do Invisível 4*, atingir “*qualquer coisa de ‘fugidio e inapreensível’*”: algo profundo – prossegue – como o *Tao* para Lao-Tse, capaz de arrastar-nos para a “*reconversão de nós a um novo modo de ser*”, a “*uma espécie de essência*” incontornavelmente integralista (FERREIRA, 1995: 9). Em outras palavras, o caminho oriental para Tàpies e Valente foi um meio de desoperacionalizar as dicotomias tão ocidentais entre física e metafísica, entre acto e pensamento, entre arte e pulsão de vida. Para eles, recorrer à redução de dualismos antagônicos foi fundamental para reorientar a operação artística: processo, ao mesmo tempo, de recomposição elemental quanto de ressignificação dos indícios de vida. Conforme registra Valente em ‘Tàpies o la negación negada’, texto recolhido em *Elogio del Calígrafo*:

Donde el hombre occidental ha operado con irreductibles dualismos antagónicos (materia-espíritu, muy en particular), el

artista extremo-oriental ha fundado su visión del mundo en una fusión de contrarios y, ciertamente, en la unidad del espíritu y la materia.

Sin duda, ciertos pintores y escultores percibieron pronto la extremada irrealidad de esa ruptura y se acercaron a los supuestos no dicotómicos de Oriente. Quizá el más vivo ejemplo entre nosotros sea Antoni Tàpies. (VALENTE, 2008: 592)

De fato, ambos artistas levaram a cabo um projecto de criação artística no qual a experiência estética do espectador deve coincidir com um processo prajñanico⁸⁰, isto é, uma assimilação constante de conhecimentos através da meditação sobre determinados materiais. Nesse sentido, as suas obras coadunam dois aspectos importantes da prática yoguica do *Prajña*: a sua processualidade gnóstica e o seu efeito contemplativo. A bem da verdade, poderíamos dizer que o *aspecto gnóstico da processualidade* resulta da função que o artista confere para a sua obra: portadora de uma ‘potência’ peculiar, a saber, uma força residual talismânica⁸¹, sua vivacidade simbólica é responsável pela mediação de fundamentos antropológicos para o homem moderno. No que diz respeito ao *aspecto contemplativo da experiência estética*, devemos notar que ele emerge em dois momentos da recepção: um *activo-presente ou ecstático* e outro *passivo-futuro ou ruminante*. No primeiro momento, o *aspecto contemplativo* emerge da amplificação, *in actio aesthetica*, do conhecimento sobre as matérias cósmicas, mundanas e filosóficas. No segundo momento, estado futurante da experiência receptiva, o *aspecto contemplativo* emerge da alteração, *post actio aesthetica*, nos padrões totais da consciência humana sobre determinados assuntos.

Portanto, a partir de tudo que foi discutido, é possível afirmarmos que, tanto para o artista plástico catalão quanto para o poeta galego, a arte de nossos tempos, cumprindo uma função sagrada em seus fins, deve plasmar uma ‘educação estética’, de tal modo vigorosa, que sirva de trampolim para o homem de nosso século. A arte, conforme aponta Tàpies em *La Práctica del Arte*, deve ser um “apoyo de la

⁸⁰ *Prajña* é um termo sânscrito que significa *sabedoria* advinda, exclusivamente, de processos meditativos sobre o princípio universal da vida.

⁸¹ A força talismânica, que despertava no objeto de artesanía primitiva o seu valor cultural, era um traço do *primitivismo* que Tàpies tentara imprimir em seus quadros. Nesse sentido, relata o artista catalão em *Memoria Personal*: “En aquel momento yo estaba muy imbuido por la idea de la objetividad mágica, talismánica, de la obra, y todo lo que fuese de tipo descriptivo me decepcionaba.” (TÀPIES, 1983: 251).

meditación” (TÀPIES, 1971: 47), cuja matéria culminaria por desvelar uma nova visão de mundo e um novo paradigma de homem para a sociedade contemporânea. A obra de todo autêntico artista deve “recuperar ciertos valores positivos que vuelvan a dar sentido a la vida [...] y, con ella, un nuevo paradigma de mundo” – finaliza o artista em *Valor del Arte* –, conforme “nos venía a decir el más iconoclasta de los libros chinos, el ‘Tao Te King’ [...].” (TÀPIES, 2001: 19).

CAF

José Ángel Valente

Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: oscura espera de la luz: cuando los brazos fatigados caen redesciende la noche: quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas: palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: el rayo. (*Tres Lecciones de Tinieblas*)

MOVIMENTO II**A Partitura das Ações Físicas na Gestualidade Poética**

No começo era o movimento.

Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo. (GIL, 2001: 13)

2.1. Sobre as gnosíologias da gestualidade: conversações com o teatro físico

O poeta “vai ao encontro da língua com a sua existência, ferido de realidade e em busca de realidade”, escreve Paul Celan em *A Arte Poética* (CELAN, 1996a: 34). É justamente a partir dessa perspectiva composicional, na qual a gestualidade poética se torna num compromisso de enfrentamento do mundo, que afirma o poeta alemão em ‘Carta a Hans Bender’: “Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros. Não vejo nenhuma diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema.” (CELAN, 1996a: 66). Não por acaso, são as mãos um dos centros de maior germinação poética em José Ángel

Valente, pois é através de seus gestos que a metafísica mundana encontra passagem para a escritura verbal. “Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras” (VALENTE, 2014: 453), escreve o poeta galego no fragmento ‘XXVI’ do poemário *El Fulgor* [1984]. Pois “la mano” – explica Rafael-José Díaz em ‘Dos notas’ – “es la posibilidad del reconocimiento; frente al tacto del resto del cuerpo” (AGUDO y DOCE, 2010: 37), cuja concavidade concretiza a passagem da *tactilidade sensorial* para a *tactilidade gnóstica*.

Tanto em Valente quanto em Celan, a prática poética assimilou a descaracterização da dicotomia entre atitudes orgânicas, como um aperto de mãos, e atitudes estéticas, como a escritura. Nesse princípio composicional, reconhecemos uma *gestualidade poética preenchida de verdade a nível psico-físico*. Com isto queremos dizer que suas escrituras, conjugando processualidade estética e experiência vital, articulam uma técnica poética capaz de integrar *gesto criador e impulso criativo*. “En alianza la mano y la palabra”⁸² (VALENTE, 2014: 401), comenta Díez sobre a poesia valentiana, “el signo de las manos habla de lo impronunciable” (AGUDO & DOCE, 2010: 38).

“A escrita, a fixação da linguagem sobre o papel, é a última paragem dessa dança do pensamento, desse percurso interno de biliões de micromovimentos” (TAVARES, 2013: 276), escreve Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Por sua vez, José Gil em *Movimento Total* refletirá que “a dança talvez seja a arte de todos os movimentos, e, portanto, a arte de todas as artes” (GIL, 2001: 210). Dança-se ao escrever, ao tocar piano, ao executar a aquarela das cores sobre uma tela, enumera Gil. De fato, ao pensarmos nas afirmações de Tavares e de Gil conjuntamente, o que nos fica evidente é a importância da *pré-expressividade*⁸³ para a arquitetura do movimento em todo processo de criação. Da dança à escritura poética, da música à escultura, trata-se, conforme observa Gonçalo M. Tavares, de movimentos exteriores (logo visíveis) justificados pela coerência interna (logo invisível) de sua lógica motriz. Trata-se, portanto, de perceber no movimento das mãos não o princípio, mas sim o fim de uma longa execução criativa, como se:

[...] a escrita possuísse centenas de movimentos consecutivamente

⁸² Referência ao poema valentiano ‘Yod’, pertencente a *Tres Lecciones de Tinieblas*.

⁸³ Sobretudo a questão da condensação de energias internas (intencionalidade cognitiva) que dilatam as tensões físicas do corpo na construção de uma partitura gestual.

ligados uns aos outros que, primeiro, permanecem escondidos, não visíveis, e que, por fim, surgem à vista de todos, deixando marca, tinta, letras, palavras. (TAVARES, 2013: 276)

Para José Gil, dança do corpo é indissociável de dança do pensamento. Nos antípodas dessa questão, encontramos Paul Valéry, para quem a dança era uma *poesia geral da acção dos seres vivos* (GIL, 2001: 246-247). Do xamanismo ao teatro, da magia à arte, dos signos antropológicos à semiologia cênica, a dança, reflete José Gil a partir de Valéry, sempre faz pensar na função que o dançante dá ao seu corpo e ao seu espírito: “nas dificuldades que lhe propõe, nas metamorfoses que dele obtém” (GIL, 2001: 246-247). Não por acaso, *música e dança* sempre apareceram ligadas uma a outra na história da civilização humana: vinculadas a rituais de cariz místico-estásico ou místico-devocional, até hoje não há registro de sociedade humana em que a música, e, por conseguinte, a dança, não se tenham manifestado. No seu vasto estudo sobre a *Körperkultur* que absorve correntes estéticas de Schopenhauer a Nietzsche, o teatrólogo austríaco E. Jaques-Dalcroze observa que, no Ocidente, a *música* funcionou como matriz de todas as artes, e o *espírito dionisíaco* como expressão da subjetividade mais expansiva (JACQUES-DALCROZE apud BONFITTO, 2002: 10).

A partir dessa relação intrínseca entre dança, música e espírito dionisíaco, ainda em sua obra *Centralidade do Ritmo*, Jacques-Dalcroze desenvolve a idéia da conexão necessária entre *movimento interior* e *movimento exterior*, cujo princípio será estruturante para a *dramaturgia do corpo* no teatro ocidental contemporâneo (JACQUES-DALCROZE apud BONFITTO, 2002: 10). Muito embora a consciência semiológica do corpo e de seus movimentos já tivesse aparecido no *Paradoxo sobre o Comediante* [1773] de D. Diderot (1713-1784), ela somente foi amadurecida a partir da rigorosa investigação de François Delsarte (1811-1871) em sua obra *Estética Aplicada*. “Com a passagem da representação à expressão, concretizada por Delsarte” – explica Matteo Bonfitto em *O Ator Compositor* – “não somente materializa-se a dimensão dos processos interiores, como também passa-se a constatar a sua ligação com a dimensão física do homem”⁸⁴ (BONFITTO, 2002: XVIII).

⁸⁴ De fato, Delsarte, desencadeador histórico da transição entre o *teatro de representação* e o *teatro de expressão* nas palavras de Eugenia Casini-Ropa (CASINI-ROPA, 1991 apud BONFITTO, 2002: 18),

“O corpo congrega em si a capacidade de, na sua componente invisível, acrescentar sentido à obra” (CECÍLIO, 2009: 9), observa a investigadora Susana da Silva Cecílio em *Dramaturgia do Corpo: O treino do Actor e a Criação do Espectáculo ‘Chuva Pasmada’*. No carácter efêmero da representação teatral, mais do que dar vida a um texto dramaturgicamente, o actor pós-dramático⁸⁵ empenha-se em dar vida a um corpo cênico. Eis aí o poder do actor no processo criativo, enfatiza Cecílio: elaborar uma dramaturgia do corpo na qual o seu *bios* cênico esteja antes inserido no campo da *corporeidade* do que no campo da *fisicalidade* (CECÍLIO, 2009: 11). Para o investigador e diretor teatral Luís Otávio Burnier em *A Arte de Ator: Da Técnica à Representação*, a corporeidade distingue-se da fisicalidade na medida em que a “*corporeidade* é a maneira como as energias potenciais se *corporificam*”, pois ela implica a transformação dessas energias em músculo, “em variações diversas de tensão” (BURNIER, 2009: 55). Antecedendo a pura *fisicalidade* de uma acção ordinária, explica Burnier, a acção cênica do ‘corpo actuante’ deve se encontrar na transformação das energias internas e potenciais do corpo em actividade externa e muscular. Nesse sentido, observa José Gil em *Movimento Total*, a *corporeidade* implica uma intencionalidade nas ações físicas cuja arquitetura do movimento é capaz de produzir sentidos (GIL, 2001: 108).

“Traduzir os princípios do ator-bailarino oriental em sua própria língua”, escreve por sua vez Eugenio Barba, “envolve palavras como energia, vida, força e espírito, traduzidas como as palavras japonesas *ki-ai*, *kikoro*, *io-in*, *koshi* [...] e as sânscritas *prana* e *shakti*.” (BARBA & SAVARESE, 1995: 10). De fato, ‘energia’ é um termo central no teatro oriental⁸⁶: “Dizemos que um ator tem, ou não tem, *koshi*”, explica o ator de Kabuki Sawamura Sojuro, “para indicar que ele tem ou não a energia certa enquanto trabalha” (SOJURO apud BARBA & SAVARESE, 1995: 10). Tanto no Teatro Nô quanto no Kabuki, os actores se utilizam da expressão *tameru* para discutir sobre a sua arte. De *tameru*, que significa ‘acumular’ ou ‘reter’, vem a

constrói um elo fundamental entre *gesto* físico e *impulso* interior, conforme discutiremos adiante com maior rigor.

⁸⁵ Na passagem suprarreferida, o termo ‘pós-dramático’ é utilizado na acepção que Lehmann lhe dá em *O Teatro Pós-Dramático*, isto é, como aquele momento histórico do teatro em que se fez notar, de modo ruptural, o afastamento entre teatro e texto. Segundo suas palavras: “a condição da sua existência [teatro pós-dramático] é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro” (LEHMANN, 2007: 75).

⁸⁶ No Teatro Nô, por exemplo, conforme observa Eugenio Barba, o termo ‘energia’ pode ser traduzido como *ki-hai*, que significa a harmonização profunda (*hai*) do espírito (*ki*) com o corpo (BARBA & SAVARESE, 1995: 20).

palavra *tame*, que define a habilidade para manter a energia concentrada numa ação limitada no espaço (BARBA & SAVARESE, 1995: 14).

O conceito de energia, muito embora esteja no centro de discussões etéreas, nos parâmetros propostos é um princípio de harmonização do corpo e da mente num tipo específico de frequência vibratória e de gestualidade física. Não por acaso, em sua obra, Eugenio Barba observa que o *estado de pré-disposição cênica* – elemento indissociável da prática do actor físico oriental – tende a dilatar as tensões orgânicas do corpo actante de modo a que este aparente já estar num estado extracotidiano de equilíbrio e disposição enérgica antes mesmo que a sua atuação cênica se principie. É justamente a partir deste princípio, prossegue Barba, que os actores orientais se concentram no molde das qualidades de energia – tanto em suas direções vetoriais quanto nas suas temperaturas de intensidade – a partir do qual o escopo do seu trabalho físico se construirá.

Não obstante, é de se notar que desde o início do século XX assistimos a uma profunda alteração nas formas e nos processos de criação do espetáculo ocidental. Afastando-se progressivamente da dramaturgia cênica como arte de interpretação do texto literário, muitos criadores modernos, herdeiros do teatro pós-dramático, inauguraram novas lógicas para o produto cênico. De um lado, Pina Bausch cruza as linguagens do teatro e da dança⁸⁷ numa estrutura rupturista com a encenação aristotélica; de outro lado, teatrólogos como Stanislavski e Grotowski investigam as energias potenciais do corpo e, conseqüentemente, os seus estados de intensidade que dilatam o *bios cênico* do actor. Tendo trabalhado ao lado de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscow durante quatro anos, a investigação de Vzévolod Meyerhold (1874 – 1940) teve um forte contributo para o amadurecimento da *dramaturgia do corpo*. A partir de seu estudo teórico e prático – no qual se sustenta a premissa de que a biomecânica do actor não tem “nada de fortuito nem de supérfluo”, muito ao contrário, a “sua exactidão, o seu laconismo e o seu remate são comparáveis ao trabalho dos malabaristas ou dos acrobatas” (MEYERHOLD, 1980: 210) –, a questão da *tetradimensionalidade do corpo do actor*⁸⁸ passou a ser investigada com maior rigor e afínco.

⁸⁷ Modelos de arte que, na cultura oriental, nunca estiveram dissociados.

⁸⁸ Daqui deriva, conforme pontua a teórica Erika Fischer-Lichte, o carácter efêmero e transitório na performance do actor: a “materialidade de uma performance – as suas dimensões de espacialidade, fisicalidade e qualidade de som – [...] manifesta-se como *hic et nunc*” (FISCHER-LICHTE, 2005: 74), escreve a autora no ensaio ‘A cultura como performance’, e por isso mesmo a sua forma

O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem, nele temos constituído um *habitus* de como ser e estar no mundo. “Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura” (BARBA & SAVARESE, 1995: 245), escreve Eugenio Barba em *A Arte Secreta do Actor*, pois o corpo, em alguma etapa de seu desenvolvimento, foi colonizado e aculturado (BARBA & SAVARESE, 1995: 245). “O actor deseja um corpo que comunica”, observa Cecílio, “que permita criar linhas, planos e vectores que abram possibilidades a um entendimento do ser humano” (CECÍLIO, 2009: 93). É justamente nesse sentido que podemos dizer que a *dramaturgia do corpo*⁸⁹ no teatro contemporâneo se expressou, sobretudo, na incessante busca do actor pelos elementos estruturantes – *matriz*⁹⁰, *punctum*⁹¹, *linhas de projecção* e *planos de intensidade*⁹² – que modelam a biomotricidade de seu gestual físico em uma arquitetura de movimentos semiológicos. A ‘dramaturgia do corpo’, portanto, através da exploração das energias potenciais do corpo⁹³, atua na construção de planos de sentido que sustentam e intensificam a linha de sentido dramático dos outros elementos que compõem a cena, tais como o texto, o cenário e a luz. Conforme enfatiza Cecílio, ela almeja tornar o corpo do actor num ‘corpo-

particular de presentificação é sempre uma atualização corpórea num espaço físico e temporal específicos.

⁸⁹ Não obstante, devemos nos dar conta de que a construção de uma dramaturgia para o corpo do actor no teatro contemporâneo parte justamente desse princípio: o de que os gestos e os movimentos em estado de concentração enérgica possuem um importante campo semântico que potencializa a semiologia dos signos da cena teatral.

⁹⁰ Segundo o investigador e actor-encenador do LUME Renato Ferracini, *matriz* é o “material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do actor, à qual ele poderá sempre recorrer” (FERRACINI, 2003: 116). Nesse sentido, para cada actor elaborar a partitura de ações físicas que compõe a sua personagem, deve primeiro aceder a um conjunto de matrizes que o permita aceder a um determinado estado corpóreo. Nesse processo de pesquisa, em boa verdade, a matriz pode ser entendida como uma *força motriz* que o impulsiona para a construção de sua arquitetura do movimento. Portanto, nas palavras de Cecílio, a *matriz* caracteriza-se por ser uma zona de referência prévia ou “uma metáfora que permite ao actor activar as suas memórias físicas” (CECÍLIO, 2009: 27).

⁹¹ “Para Barthes, criador do conceito de *punctum*”, relembra Cecílio, “ele é o lugar na fotografia para o qual olhamos, aquele ponto específico que nos suga o olhar” (CECÍLIO, 2009: 27). Posteriormente atualizado por Ferracini no contexto contemporâneo da linguagem teatral, o conceito de *punctum* permitirá ao actor recodificar a *matriz* (força motriz referencial) em matéria de sentido muscular. O *punctum*, portanto, é o ponto muscular no corpo do actor que é activada, numa intensidade e direcção determinadas, a partir de uma *matriz* específica.

⁹² Do ponto para a linha, conforme observa Wassily Kandinsky, o que ocorre é a passagem de uma tensão estática para um movimento dinâmico e expandido. Uma linha, escreve o artista russo em *Ponto, Linha e Plano*, é “um rasto do ponto em movimento” (KANDINSKY, 2006: 61). A partir dessa ideia, fica-nos evidente o fato de que são as *matrizes* e os *punctums* os alicerces para uma partitura de ações físicas na dramaturgia do corpo. Ambos constituem movimentos direccionados no espaço: primeiramente, em *linha de projecção*; posteriormente, quando uma sequência de movimentos forma uma única mensagem semântica, em *plano de intensidade*.

⁹³ A exploração das energias potenciais do corpo desenvolve-se a partir de elementos pré-expressivos como a tonicidade, a equilibrção, a oposição e o *koshi*, assunto que será devidamente abordado a seguir.

revelação' (CECÍLIO, 2009: 69), em cuja materialidade se expressa o mais possível um *corpo sem órgãos*.

Prima facie, a revelação de um Corpo sem Órgãos exige, por parte do ator, um intenso treino energético⁹⁴ capaz de dirigir o seu corpo para uma nova forma de 'cultura', levando-o a passar por uma nova 'colonização'. Inicialmente concebido por Artaud⁹⁵, o termo Corpo sem Órgãos foi resgatado por Deleuze em sua investigação sobre a virtualização do corpo, fato que o colocou no epicentro de inúmeras reflexões desde a segunda metade do século XX. De fato, essa idéia foi sedutora para os teóricos do corpo na medida em que a 'corporeidade' independe da 'fiscalidade' da matéria corporal. Muito ao contrário, perscrutá-la pressupõe a total eliminação do *habitus* de um corpo cotidiano: pressupõe pensar em uma materialidade antes metafísica do que física, antes efêmera do que perdurável, antes performática do que fenomênica. Nesse sentido, o Corpo sem Órgãos emerge "não como um 'fenómeno', um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objectivo" (GIL, 2001: 68), mas como um corpo livre de constrangimentos cuja potência se encontra na retracção de energias internas. Um corpo capaz de se autoalimentar e de se autoprojectar indefinidamente em diferentes estados de intensidade, observa Gil:

[...] um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. (GIL, 2001: 68)

O Corpo sem Órgãos é uma dilatação dos modos de *estar* do homem, mas que é, ao mesmo tempo, uma impossibilidade do *ser*. E é nesse sentido que essa estranha idéia – a de um corpo privado de seus órgãos, e que possui a sua força no seu carácter metafísico – interessa para nossa discussão valentiana. Ao nosso ver, a atenção que Valente dedica para a investigação sobre a processualidade ritual da escritura caligráfica, os aspectos assânicos da meditação yoguica, taoísta e búdica, o

⁹⁴ Trata-se de um trabalho de exaustão física que tem como objectivo gastar todos os automatismos e as energias quotidianas do actor, de modo a que ele atinja a corporeidade de suas energias mais internas e essenciais. Segundo Burnier, o treino energético permite "expurgar as energias primeiras e entrar em contacto com as mais profundas, dinamizando energias potenciais" (BURNIER, 2009: 86).

⁹⁵ O termo *Corpo sem Órgãos* apareceu pela primeira vez no poema artaudiano 'Para acabar com o julgamento de Deus', de 1948.

controle retrátil das energias corpóreas na arte do arqueiro japonês não aparecem gratuitos. Em sua biblioteca pessoal, atualmente patrimoniada à Universidade de Santiago de Compostela sob o nome Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, encontramos quase 50 obras relacionadas com os supracitados temas, dentre as quais podemos citar a tradução francesa da obra de Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'Art Chevaleresque du Tir à l'Arc*; o famoso estudo de Ananda K. Coomaraswamy, *Hindouisme et Bouddhisme*; o contundente ensinamento de Hui Hai em *The Zen Teaching of Hui Hai on Sudden Illumination*; a historiografia do zen por Masumi Shibata, *Les Maîtres du Zen au Japon*; a renomada obra de Daisetz Teitaro Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*; e a não menos relevante obra *Chinese Painting and Calligraphy: A Pictorial Survey*, publicada pela editora nova yorkina Dover. A partir dessa perspectiva, identificamos certos indícios de que o poeta galego se empenhou na construção de estados corpóreos que, agindo num plano de indivisibilidade com o poema, se relacionam com a escritura poética. É em atenção a esses dados que ousamos defender que essas reflexões constituíram uma questão vital na inscrição poética valentiana.

De fato, a ritualização do gesto e a cerimonialidade do instante composicional são aspectos marcantes na cultura oriental. Da caligrafia à pintura chinesas, da meditação búdica aos *asanas* do *hatha yoga*, dos *mudras* indianos ao teatro físico japonês, da arte do arqueiro ao ritual do chá, todos os movimentos do corpo na cultura oriental aparecem justificados por sua essencialidade e por sua coerência interna. Pensemos um pouco mais na questão do teatro: conforme sabemos, a história do teatro no Ocidente foi pontuada por normatizações estéticas que tinham como referenciais a *Poética* de Aristóteles, cujo postulado teórico pensou o fenômeno teatral a partir do texto dramático. Por outro lado, sob um prisma cultural diferente, nos países asiáticos – a exemplo do *Kandensho* japonês ou do *Natya-Sastra* indiano – os elementos estruturais e performáticos do teatro não só foram exaustivamente investigados, como se tornaram a base sistêmica do teatro desenvolvido pelo Oriente (BONFITTO, 2002: 13-14). N’*O Livro da Transmissão da Flor*, por exemplo, encontramos uma descrição minuciosa dos nove graus que conduzem o actor para a obtenção da *flor*, nível máximo de aperfeiçoamento da sua técnica. O processo de formação do actor no teatro *Nô*, outro exemplo, exige uma dedicação integral, no qual o amadurecimento dos códigos e das técnicas se iniciam aos sete anos e estão previstos para terminarem quando o actor atinge os cinquenta anos. Nesse sentido,

dedicando-se à sua arte por toda a vida, o actor oriental encontra à sua disposição, no decorrer dos anos, uma paleta diferente de tipos cênicos, cujas linguagens se encontram em correspondência com os níveis de conhecimento que ele possui em relação à própria arte. “E tal percurso”, finaliza Bonfitto, “está previsto para durar a vida inteira do ator” (BONFITTO, 2002: 15).

Todos esses fenômenos culturais levam-nos a verificar o modo como movimentos físicos e movimentos intelectuais encontram-se indissociados na cultura oriental; e, de tal modo profundamente funcionais, que seviram de base para muitas das investigações contemporâneas no Ocidente relacionadas com a expressão artística. Do teatro pós-dramático à dança contemporânea, da poesia metafísica à *action painting*, do surrealismo moderno ao informalismo pictórico, em todos lá está a orientação do gesto corporal para a incrustação do *Satori*⁹⁶, seja através da influência da caligrafia, do *haikai* ou da pré-expressividade no teatro físico.

Muito embora o pensamento oriental tenha iluminado – observa Antoni Tàpies em *Memoria Personal* – muitos artistas ocidentais na plasmação de um valor gnóstico, uma *realidad total* ou um *vacío perfecto*⁹⁷ em suas obras⁹⁸, as opções maniqueístas do Ocidente sempre se mostraram resistentes aos valores da cultura oriental (TÀPIES, 1983: 299). “Un Occidental quelconque, dans sa complaisance superficielle”, escreve Kakuzo Okakura (1862-1913) no seu refinado e sutil *Le Livre du Thé*⁹⁹, “ne verra dans la cérémonie du thé qu’une des mille et une bizarreries qui constituent pour lui le charme et la puérilité de l’Extrême-Orient” (OKAKURA, 1969: 12). No entanto, posseguem Okakura em sua extrema sensibilidade às lições de

⁹⁶ Entende-se por *satori* o instante de revelação ou sabedoria alcançado pelo processo de meditação sobre a matéria. Na tradição Zen Budista, *satori* se refere à experiência *kensho*: ver a verdadeira essência. *Ken* significa ‘ver’, *shō* significa ‘natureza’ ou ‘essência’. Tanto *satori* quanto *kensho* são traduzidos como ‘iluminação’, palavra também utilizada para traduzir *bodhi* e *prajna*.

⁹⁷ A formação taoísta dos ceramistas e pintores chineses passava pela aquisição de um repertório metafísico. Por essa formação, eles aprendiam procedimentos de forma a incorporar o *vazio* tanto como estado criativo de concentração como ‘elemento plástico’. De um lado, havia o *Vazio Mediano* que, situado no plano do ente, transparecia discretamente nas superfícies antes de modo fulgural do que de modo figural: “São os brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung”, salienta José Gil (GIL, 2001: 17). De outro lado, havia o *Grande Vazio*, que, intuído como o “vazio primordial”, suportaria a irrepresentabilidade de sua condição originária. Em verdade, o *Grande Vazio*, quando muito, pode ser ‘sentido’ pelo observador atento na energia que envolve tais objetos. O *Grande Vazio* habita a tigela Sung – poderíamos pensar –, na plasticidade serena de sua superfície branca encarnada pelo sentido metafísico do *Vazio Mediano*.

⁹⁸ Ainda em *L’Experiencia de l’Art*, escreve Tàpies: “[...] lo más esencial de todo, aquello que siempre nos ha guiado y que ha sido la inspiración máxima de todas las grandes tradiciones estéticas: la consideración de la pintura como una *Txan* (una *gnosis*), un *Tao* que es lo que realmente va contra toda toda concepción burguesa de la pintura.” (TÀPIES, 1996: 196).

⁹⁹ A obra de Kakuzo Okakura igualmente integra o acervo bibliográfico do espólio valentiano patrimoniado junto à Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética.

sabedoria da cultura tradicional japonesa, o ritual de preparo do chá “est une oeuvre d’art et a besoin de la main d’un maître pour manifester ses plus nobles qualités”¹⁰⁰ (OKAKURA, 1969: 12).

Assim como há boas e más pinturas, explica o pensador japonês, há bons e maus chás (OKAKURA, 1969: 25), pois a cultura extremo-oriental empenha-se ao extremo para alcançar a perfeição na execução de cada tarefa. Na cultura extremo oriental, de fato, tornaram-se indissociáveis *gestos de vida* e *gestos de arte*, na medida em que tanto uns quanto outros devem ser regidos pela *essencialidade* do seu fazer, pela *veracidade* dos seus movimentos, pela *pureza* nas suas técnicas e pela *beleza* na sua execução. Seja na artesanaria, nas artes poéticas e pictóricas, nas artes marciais, na culinária ayurvédica, todo movimento que implique modulação da energia interna (princípio estático) ou remodelação da forma exterior de algo (princípio dinâmico) deve ser operado de forma a que cada movimento seja, ao mesmo tempo, uma *gestualidade artística* (a transportar, em sua técnica, a perfeita cerimonialidade) e uma *gestualidade vital* (a revigorar, em sua intencionalidade, o conhecimento ou o bem-estar):

Dans le liquide ambré qui emplit la tasse de porcelaine ivoirine, l’initié peut goûter l’exquise réserve de Confucius, le piquant de Laotsé, et l’arôme éthéré de Çakyamouni lui-même. (OKAKURA, 1969: 12)

Na anterioridade da palavra, “lo que es sacro es la actitud” (VALENTE, 2008: 537), escreve Valente no ensaio a duas mãos ‘Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente’, pois a gestualidade poética lá está desde a maneira como o corpo se coloca diante do papel. “Los japoneses”, ainda observa Tàpies por sua vez em *La Práctica del Arte*, “saben muy bien que el objeto de arte ha de estar envuelto de cierta ceremonia y de cierto misterio reverencial para que cumpla bien su función” (TÀPIES, 1971: 165). E é justamente neste sentido que, em *Memoria Personal*, o artista catalão afirma que o mais fascinante da estética do Extremo

¹⁰⁰ Assim como a Arte, o Chá tem as suas escolas e seus períodos. Sua evolução em termos de preparo e de apreciação, explica-nos Okakura, acompanha a transformação histórica da própria cultura japonesa. Nesse sentido, podemos dividir a arte do chá em três métodos que correspondem a três épocas distintas das dinastias japonesas: o chá de cocção na Dinastia Tang [618-907]; o chá batido na Dinastia Song [960-1279]; e o chá de infusão nas Dinastias Ming e Qing [1368-1911] (OKAKURA, 1969: 26).

Oriente – forjada por poetas, músicos, pintores, calígrafos, filósofos – é justamente essa “concepção da actividade artística como um comportamento total na vida, até nos mais pequenos detalhes da vida de cada dia” (TÀPIES, 2002: 71).

Para artistas como Tàpies e Valente, portanto, ressignificar os rituais compositivos significou ir ao encontro daquela milenar gestualidade oriental, na qual a processualidade se converte em *contemplación interiorizadora* ou em *sarshan* hindú (SCHUON apud BOIX LLAVERIA, 2008: 111). “Siempre me he sentido atraído por las grandes corrientes artísticas que han estado relacionadas con lo que se llama ‘sabiduría’, declara o artista catalão em entrevista concedida em 1955 e posteriormente incluída em *L’Experiencia de l’Art*, “por eso me gusta sobre todo determinada pintura china de los Sung y de algunos pintores-monjes del periodo Ming¹⁰¹ [...]” (TÀPIES, 1996: 94). Por isso o teor gnóstico em suas finalidades artísticas, pois, para artistas como Tàpies e Valente, justificar os seus gestos de inscrição matérica era a mais essencial das tarefas. Não por acaso, relata o artista catalão em *Memoria Personal*:

Toda aquella curiosidad por las filosofías ‘heterodoxas’, por la gnosis, por las visiones de algunos místicos europeos, por el *Vedanta*, por el taoísmo, por el Tx’an, etc., creció pues en mí, entonces, por el hecho de que pareció sinceramente que ellos, a pesar de su ‘retraso’ respecto a los ‘éxitos’ del mundo material de la técnica, sí llegaban mucho más a fondo en la comprensión de nuestra alma y se adelantaban en siglos a muchos estudios del pensamiento moderno. (TÀPIES, 1983: 306)

2.2. Sobre técnicas inscricionais e a nuclearidade das matérias: Conversações com Antoni Tàpies à luz da gestualidade yoguica

¹⁰¹ A Dinastia Ming governou a China de 1368 a 1644, logo após a queda da dinastia Mongol dos Yuan. A Dinastia Ming foi a última dinastia na China comandada pelos Hans (principal grupo étnico da China) antes da rebelião liderada, em parte, por Li Zicheng.

“Como constrói o artista o seu gesto?” É com essa pergunta em mente – formulada por José Gil para discutir o movimento do dançarino – que atravessaremos a questão sobre a gestualidade poética em Valente. Não só a mente, não só a mão, muito menos a técnica isolada, para o poeta galego, a poesia nasce desse ‘estado de presença corpórea dilatada’, numa perfeita interação entre fenômenos biológicos, físicos e psíquicos. Dentre os três movimentos composicionais¹⁰² que destacamos na escritura valentiana, ao que tudo indica, o grande dilema do poeta galego parece estar associado às técnicas que tornam o acto de escritura num acto de inscrição gnóstica. A partir dessa perspectiva, somos capazes de recuperar na célebre sentença do teatrólogo Antonin Artaud em seu apoteótico *O Teatro e seu Duplo* – “É que ao lado da cultura pelas palavras existe a cultura pelos gestos” (ARTAUD, 1984: 139) –, uma questão vital que igualmente se circunscrevera no pensamento poético de Valente.

Arrancado do solo numa noção estranha de movimento, o artista autêntico sempre solicita do corpo uma dança. Ao pensarmos nessa questão, inevitavelmente lembramos da *action painting*¹⁰³ desenvolvida por Kline, por De Kooning, mas sobretudo daquela executada por Jackson Pollock. Originado a partir do Expressionismo Abstrato¹⁰⁴ durante os anos 40, o chamado *gestualismo*, *pintura gestual* ou *action painting* recebeu forte influência do automatismo psíquico desenvolvido pela pintura surrealista. No entanto, conforme explica a investigadora Diana Domingues em *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*, suas linhas de expressão, para além de explorar os rastros do psiquismo na chamada pintura automática, investigaram a presença acional do corpo na criação, questão que se tornou vital para muitos artistas na segunda metade do século XX. Ao inverter a polaridade do gesto pictórico na história – prossegue a investigadora –, para a arte moderna interessou menos a figuração da imagem do que o registro do envolvimento corpóreo do artista em toda sua capacidade física de produzir trabalho:

¹⁰² Conforme outrora mencionamos, numa escala cronológica, poderíamos definir o trabalho do poeta galego em três momentos: **1)** o amadurecimento dos fundamentos sobre a matéria poética; **2)** a investigação da técnica composicional a partir das idéias de: a) gestualidade física extracotidiana, b) regulação enérgica/psíquica, c) processualidade com intenções gnósticas; **3)** a composição poemática a partir da idéia de *matrizes geradoras*.

¹⁰³ O termo *action painting* foi cunhado em 1952 pelo crítico de arte Harold Rosenberg (1906-1978), no ensaio de arte vanguardista ‘The American Action Painters’.

¹⁰⁴ Na Europa, as tendências que caracterizaram o Expressionismo Abstrato na América, segundo definições de Harold Rosenberg, se desenvolveram com o nome de Arte Informal ou Informalismo.

Na direção de uma arte interessada nos sinais do corpo, encontramos entre outras as manifestações da arte gestual, da ‘action painting’ [...], a *body-art*, os *happenings* e *performances* que revelam o corpo em suas capacidades físicas de ordem neuromuscular. (DOMINGUES, 2003: 25-26)

É justamente nesse sentido que o teórico de arte Harold Rosenberg defende que o Expressionismo Abstrato representou um dos maiores momentos de inovação na arte moderna, no qual a tela se transformou numa arena em cuja superfície o artista lutou para inscrever um evento accional (ROSENBERG, 1952: 22). Artistas como o norte-americano Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, amadureceram técnicas de ‘escritura’ pictográfica nas quais a sugestão muscular, flagrante pelo entusiasmo da pincelada, foi substituída pela ideia de performance total do corpo. A partir dessa dança, em cujo repertório gestual a musculatura concentra um eixo extracotidiano de forças, o artista se empenha em construir obras ígneas e dinâmicas, com maior efeito óptico de movimento plástico e fluidez matérica. No lugar da tradição pictórica ilustrativa, Pollock criou rastros matéricos sobre a sugestão do movimento físico do artista. No lugar da pincelada, Pollock utilizou a gravidade, a velocidade e a expressividade do corpo – em dança, em performance, em luta – tomado por tensões musculares de fundo enérgico (vide anexo XXXII). No lugar do traço acurado e do pincel ‘cortês’, a viscosidade dos materiais e a robustez da mão em execução aerodinâmica, como se tinta e corpo partilhassem da mesma natureza bruta e vigorosa¹⁰⁵. “On the floor I am more at ease”, disse o artista norte-americano em entrevista concedida à revista de arte *Possibilities*, “I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides, and literally be in the painting [...]” (POLLOCK, 1947-48: 79). É nesse sentido que, citando Herbert Read em *Al Diablo con la Cultura*, afirma Antoni Tàpies: “El artista ha de estar dispuesto a bucear por debajo del nivel normal de la conciencia humana [...]” (TÀPIES, 1983: 182).

Contudo, para além da máxima exploração da gestualidade corpórea, a influência das técnicas surrealistas em Tàpies, conforme observa González Ansorena, significou mais do que “el automatismo como método” (ANSORENA, 2010: 41):

¹⁰⁵ Em virtude do seu aspecto espontâneo e involuntário, evidencia-se no gestualismo de Pollock uma forte influência de artistas surrealistas como Andre Breton (1896-1966) e Joan Miró (1893-1983), cujos procedimentos se enraizaram nas teorias de Sigmund Freud sobre o subconsciente.

significou, isto sim, uma busca antropológica pela “esencialidad de lo humano” (ANSORENA, 2010: 41). Um autêntico artista, prossegue Tàpies em *Memoria Personal*, há de “penetrar dentro de su yo inconsciente y del inconsciente colectivo de su grupo o raza” (TÀPIES, 1983: 182). Para Tàpies, portanto, o que está posto sobre a sua técnica gestual, mais do que a performance dramática com os materiais, é o rastro milenar daquela antiga luta humana contra a fome e contra a morte. E que, nos seus momentos apoteóticos, encontrou nas técnicas rudimentares da cerâmica primitiva e da pintura rupestre o veículo para a incrustação positiva dos valores de vida. Mais do que ter a ‘mão de artista’, o artista catalão procura ter “la mano del hombre, que actúa como chamán” (TÀPIES, 1998: 32), explica na entrevista ‘Tàpies por Tàpies: El arte cura’¹⁰⁶: uma mão “que puede ayudar a cambiar la conciencia de los hombres” (TÀPIES, 1998: 32). “El dibujo es el gesto originario, el rasgo primigénio”, explica, “allí está el temblor de la mano como una verdad física irrenunciable” (TÀPIES, 1998: 32-33).

“En principio no fue el ‘tema’, sino el ‘impulso’”, observam Antonio García-Berrio e Teresa García-Berrio Hernández em ‘Hacia una retórica de la abstracción: Antoni Tàpies’ (GARCÍA-BERRIO & GARCÍA-BERRIO HERNÁNDEZ, 1998: 223) sobre o processo criativo de Tàpies. E o impulso – traduzido como “la auténtica gnosis” em “actos de vida” (TÀPIES, 1974: 173) – era “el artista como sacerdote, el artista como mago y el artista como loco inspirado” (TÀPIES, 1974: 173), conforme o próprio artista define em *El Arte contra la Estética*. Há de sempre haver uma arte e uma poesia, finaliza, “como verdadera magia para desvelar las ofuscaciones de la mente e iluminar con una especie de fuego sagrado los más nimios ademanes de la

¹⁰⁶ O mencionado artigo, publicado a 6 de março de 1998 no *ABC de Las Artes*, integra o espólio de José Ángel Valente, sob curadoria do professor Dr. Claudio Rodríguez Fer na Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética/Universidad de Santiago de Compostela. Na caixa ‘Pintura/Escultura – Tàpies/Chillida’, nomeadamente no dossiê ‘Antoni Tàpies’, ainda se pode localizar cartas, notícias de diários jornalísticos, catálogos de exposições e fotos relacionadas com o artista catalão. Todo esse material, juntamente com gravuras celebrativas em memória da exposição do *El Péndulo Inmóvil* – livro de artista que o poeta galego criou em parceria com o artista catalão –, ocorrida entre os dias 29 de outubro e 31 de dezembro de 1982, vem justamente ao encontro de duas questões centrais nas discussões que a presente tese constrói sobre José Ángel Valente: 1) a reflexão conceptual dos ensaios e a composição dos poemários engendradas a partir de ‘matrizes geradoras’, isto é, materiais de investigação que funcionaram como sementes ou *logos* para o seu pensamento estético, assunto que aprofundaremos com maior rigor no próximo capítulo; 2) a relação vital que Valente desenvolveu com poetas e artistas contemporâneos ganha ainda maior força argumentativa ao debruçarmo-nos sobre os dossiês que compõem o seu espólio, no qual localizamos riquíssimo material – seja de teor pessoal como cartas ou seja de teor crítico como ensaios – sobre os artistas com os quais Valente apresentava estreita relação íntima e afinidade intelectual, tais como Antoni Tàpies, Edmond Jabès, Eduardo Chillida, Lezama Lima e María Zambrano.

vida de cada día”¹⁰⁷ (TÀPIES, 1974: 156).

Em *A Prática da Arte*, ao relembrar os apontamentos do filósofo galês Bertrand Russell, Tàpies pontua que o sentimento artístico tem realmente parecenças com o místico na medida em que “nos pode mostrar um elemento de sabedoria não acessível por outros meios” (TÀPIES, 2002: 51-52). “A mi manera, también vivía ilusionado pensando en la posibilidad de creación de una ‘central de energía psíquica’” – observa o artista catalão em *Memoria Personal* – “una especie de templo o sociedad que irradiase una luz fulminante con objeto de crear un hombre nuevo” (TÀPIES, 1983: 228). “Las auténticas obras de arte”, completa em *El Arte contra la Estética*, “serán como el talismán o el amuleto impregnado de sangre que comunica fuerza al mismo cuerpo físico y nos transforma sólo por el contacto” (TÀPIES, 1974: 156). É justamente a partir dessa possibilidade de incrustação talismânica – relacionada, sobretudo, com a que historicamente se deu entre a pele e a tatuagem – que Tàpies descreverá o entrelaçamento entre material estético e material gnóstico em suas telas.

“El tatuaje no se puede separar de la piel” (TÀPIES, 1998: 32), declara à revista *ABC de las Artes* o artista, de modo a introduzir o argumento sobre a função das tatuagens nos primórdios das comunidades tribais. E na sua marca – refletimos a partir de seus apontamentos –, havia uma profunda intersecção entre signo e símbolo, pois ela distinguia os sujeitos a partir de sua função social no grupo. Ao mesmo tempo, acreditava-se também que ela potencializava atributos no sujeito, de modo a dotá-lo com qualidades para o melhor exercício de suas atividades, seja como líder, guerreiro, curandeiro ou feiticeiro¹⁰⁸. “Mi intención al relacionar el dibujo con el tatuaje”, explica, “es buscar ese sentido ancestral que los pueblos primitivos otorgaban al tatuaje; como una forma de magia que concede poder a los objetos para que éstos nos ayuden a vivir” (TÀPIES, 1998: 32). Para Tàpies, conforme vemos, o

¹⁰⁷ Texto inicialmente publicado em *La Vanguardia* com o título ‘El arte y la sociología del arte’, a 22 de junho de 1973, e posteriormente incluído no longo ensaio *El Arte contra la Estética*.

¹⁰⁸ Nesse sentido, o crítico de arte Jose Miguel Ullan destaca que a inscrição tribal da tatuagem – com seus símbolos talismânicos – dotava a mortalidade do seu portador com antigos resquícios arquetípicos de um *cuervo glorioso* ou *hombre cósmico* (ULLAN, 2000: 66), para, no devir do seu corpo metafísico, estar, ainda que numa condição terrena, mais perto do sagrado durante o exercício de suas funções sociais. Não obstante, é de se notar que muitas são as obras tapiesianas que, dando densidade matérica a fragmentos corpóreos (braços, pernas, mãos), à maneira das tatuagens, são inscritas por símbolos herméticos – como o já tão consagrado *tao*, marca indelével da assinatura do artista catalão. A inscrição sobre a ‘pele’ e o aspecto primitivo de suas obras parecem reforçar ainda mais a intencionalidade do artista em capturar esse estado anímico ancestral do corpo para além da sua condição terrena.

estudo sobre o gesto artístico tratou de ressignificar as fronteiras e as potencialidades dessa atividade humana, de maneira a trazer para si um rastro técnico, uma inspiração composicional de outras fontes. Conforme lembra em passagem de *Memoria Personal*, havia nesse processo “una tensión espiritual fortísima [...] de actividad febril, o con horas y horas de meditación intensa”, “quién sabe si como hacen los *arahats*” – reflete Tàpies – “o los monjes en sus claustros” (TÀPIES, 1983: 305). E foi desse modo, finaliza apoteoticamente em ‘Comunicación sobre el muro’, que:

[...] en mi reducida habitación estudio comenzaron los cuarenta días de un desierto que no sé si terminó. Con un ensañamiento desesperado y febril llevé la experimentación formal a unos grados de maníaco. Cada tela era un campo de batalla en el que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta el infinito. Y entonces acaeció la sorpresa. Todo aquel movimiento frenético, toda aquella gesticulación, todo aquel dinamismo inacabable, a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que infligía a cada milímetro, a cada centésima de milímetro de la materia, provocaron súbitamente el salto cualitativo. El ojo ya no percibía las diferencias. Todo se unía en una masa uniforme. Lo que fue ebullición ardiente se transformaba en silencio estático. (TÀPIES, 1971: 151)

‘Gesticulación’, ‘ebullición ardiente’ e ‘silencio estático’ são campos semânticos que, à primeira vista, se postos lado a lado, parecem distantes, quase díspares uns com os outros. No entanto, todos os três conceitos inscrevem-se perfeitamente na raiz da processualidade tanto de Tàpies quanto de Valente. Em sua tese doutoral *José Ángel Valente y Antoni Tàpies: Caminos Convergentes de la Creación*, Rafael Pérez Alegre nota o importante entrelaçamento de idéias que há entre o pensamento plástico do artista catalão e o pensamento poético do escritor galego. Suas reflexões, quando juntas, se tornam num interessante ponto de convergência argumentativa sobre a arte à luz de suas funções gnósticas e antropológicas no decorrer da história. Para ambos, “el arte auténtico ha tendido siempre hacia lo mismo: el conocimiento” – cita Alegre as palavras tapiesianas em *El Arte contra la Estética* –, na medida em que “el conocimiento se ha traducido

siempre en una *praxis*” (TÀPIES apud ALEGRE, 2005: 52).

Conforme observa a investigadora Diana Domingues de modo alinhado com nossas questões, o que há de mais vanguardista na arte moderna é “o corpo imerso no conceito de energia” (DOMINGUES, 2003: 25). Através dessa questão do ‘corpo enérgico’, o artista contemporâneo encontrará em quase todas as formas de expressão artística contemporânea – seja nas artes plásticas, na pintura, na dança, no teatro, na escritura poética – o equilíbrio tão precário entre movimentos externos (‘gesticulación’) e movimentos internos (‘ebullición ardiente’). Nesse ponto de acção do artista contemporâneo, a questão da concentração enérgica e da sua regulação gestual pode ser pensada a partir da questão que se colocou Wittgenstein acerca das diferentes relações que o nosso corpo estabelece quando efetua acções entre as suas partes, e quando as efetua com outros corpos.

No primeiro caso, temos o hábito de pensar que as acções entre as partes de nosso corpo não possuem valor real – seja simbólico ou social – ao passo que as nossas acções para outros corpos sim. “Por que é que a minha mão direita não pode dar dinheiro à minha mão esquerda?” (WITTGENSTEIN apud TAVARES, 2013: 224), se pergunta Wittgenstein. De início, a sua pergunta pode soar de pouco interesse produtivo seja para pensarmos a arte moderna, seja para pensarmos os fins argumentativos da tese em questão. No entanto, foi justamente a partir dela que Gonçalo M. Tavares, em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, interrogou sobre o lugar do corpo, da gestualidade e da sua energia interna na estética contemporânea. O movimento de doar objetos, ou de deslocar pesos entre as mãos – avança Tavares sobre as *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein – são claramente *movimentos musculares possíveis*, mas de pouco, ou nenhum, efeito prático para a sociedade (TAVARES, 2013: 224).

Ao contrário dos actos de doação ou de recibo de objetos entre sujeitos, a execução de acções entre as mãos de um mesmo corpo são *movimentos internos apesar de exteriores*. Nesse sentido, podemos pensar a investigação gestual do artista como uma sequência externa de movimentos que encontram suas matrizes em processos internos. Muito embora nenhum efeito prático produzam para a sociedade – ou para o ‘produto final da obra’ –, os processos de retração, condensação e expansão enérgica são cruciais para a plena motricidade desses artistas, pois será através deles que a sua operação encontrará seu *ponto de acção* enquanto ‘verdade inscricional’. Para os artistas que exploraram a gestualidade, portanto, parece

interessar sobretudo dominar aquilo que os orientais chamaram de *koshi*¹⁰⁹. “Um asceta, na sua marcha para a frente ou para trás, tem uma perfeita compreensão daquilo que faz” (DÎGHANIKÂYA apud ELIADE, 2000: 168), escreve em sua obra *Patañjali e o Yoga*¹¹⁰ o renomado cientista das religiões e mitólogo romeno-estadunidense Mircea Eliade, ao lembrarmos-nos das exactas palavras contidas no célebre trecho (II, 292) do antigo texto *Dîghanikâya*:

[...] ao olhar ou fixar (um objecto) compreende perfeitamente aquilo que faz; ao levantar o braço ou deixá-lo cair, compreende perfeitamente aquilo que faz; ao envergar a sua capa, as suas roupas, ou a sua escudela, compreende perfeitamente aquilo que faz; ao comer, ao beber, ao mastigar, ao saborear, ao evacuar, ao caminhar, ao permanecer sentado, ao dormir, ao velar, ao falar ou permanecer calado, compreende perfeitamente aquilo que faz. (DÎGHANIKÂYA apud ELIADE, 2000: 168)

“Pienso en *El camino del Zen*” (TÀPIES, 1983: 184), escreve Tàpies ao refletir sobre o lugar de Allan Watts no seu pensamento estético: “Después vinieron *El arte japonés* de Tsudzumi y, [...] *Sabiduría china y Sabiduría hindú* del inteligente divulgador del mundo extremo-oriental Lin Yutang” (TÀPIES, 1983: 184-185). De fato, nos anos finais da década de 80, nos anos pós-guerra, a investigação tapiesiana sobre a matéria adquiriu novos contornos em virtude de seu crescente interesse pela cultura oriental. A confluência entre princípios filosóficos e expressão estética se tornou uma constante em seu processo composicional. É de se destacar o notório lugar ocupado por Lluís Permanyer na fortuna crítica tapiesiana, sendo um dos críticos que mais soube investigar a influência da estética extremo-oriental no pensamento tapiesiano.

Em *Tàpies i les Civilitzacions Orientals*, por exemplo, Permanyer aponta que a absorção do princípio da não-dualidade – alicerce fundamental no pensamento oriental – culminou numa abordagem integracionista, de um lado, em relação aos

¹⁰⁹ Termo adotado por Eugenio Barba para denominar o domínio da técnica extracotidiana aplicada pelo bailarino oriental para conduzir as energias com que trabalha numa qualidade específica de *tonus* muscular. A utilização do termo, no entanto, encontra-se radicada e fundamentada em toda filosofia oriental desde os seus primórdios, desde o yoga ao budismo zen e taoísmo.

¹¹⁰ Obra também encontrada, em sua versão francesa (editado pela Seuil em 1976), na biblioteca pessoal de José Ángel Valente, juntamente com os não menos importantes *Yoga-Sutras: Patañjali*, editado pela Albin Michel em 1947, e *Upanishads du Yoga*, editado pela Gallimard em 1974.

materiais compositivos¹¹¹, e de outro lado, em relação aos procedimentos compositivos¹¹². Embora os métodos surgidos com o Expressionismo Abstrato tenham fornecido maior liberdade criativa para o artista moderno, para Tàpies a tradição estética oriental teve um valor mais estruturante, na medida em que o levou a “trascender las dicotomías artificiales establecidas entre lo visual y lo expresivo, lo figurativo y lo abstracto, entre lo material y lo espiritual” (ANSORENA, 2010: 34). No catálogo de sua exposição na Fundación Joan Miró, em 1976, o próprio Tàpies escreve:

Comprendí también que las posibilidades de formas y colores son infinitas cuando se sale de lo que se entiende por geometrismo y se entra en el mundo inconmensurable de lo orgánico, de lo amorfo, de lo ambiguo, de la mancha, del expresionismo del puro gesto, de la caligrafía, etc., tal como lo aprendí de la pintura china y japonesa. (TÀPIES, 1976)

“Há uma regra no teatro Nô que diz que três décimos de qualquer ação deveriam acontecer no espaço”, escreve Matteo Bonfitto em *O Ator Compositor*, “e sete décimos no tempo” (BONFITTO, 2002: 88). O ponto principal não está na ação propriamente, relembra Bonfitto as célebres palavras de Stanislávski, “mas na evocação natural de impulsos para agir” (STANISLÁVSKI apud BONFITTO, 2002: 71). Entre o corpo e a partitura das ações físicas, prossegue, há um elemento intermédio na metologia de trabalho do ator, no qual se recompõe a natureza e o sentido do seu gesto. Embora permaneçam em estado de invisibilidade para o espectador, conclui, os impulsos já lá atuam sobre o corpo num tempo anterior ao do gesto físico concreto (BONFITTO, 2002: 73). De fato, o que parece estar posto em Tàpies é a construção de uma obra que funcione semanticamente a partir dos impulsos inscricionais oriundos do corpo do artista – tensões enérgicas, físicas e mentais (vide anexo XXXI). Antes de tudo, no entanto, devemos notar que ações executadas, sobretudo, em atenção ao eixo temporal evocam noções como ritmo. *Ritmo* é tempo esculpido, prossegue Bonfitto, sua origem remonta ao verbo grego *rheo*, que significa correr, fluir (BONFITTO, 2002: 211). Literalmente, portanto,

¹¹¹ Matéria plástica ou terrosa que assume aspectualidade mineral, celular, orgânica ou cósmica.

¹¹² Amálgama de técnicas ou aspectualidade estética oriundas da arte primitiva, do dadaísmo, do surrealismo, do informalismo, do minimalismo.

quando falamos em ritmo, falamos de intervalos entre os tempos de uma ação, falamos de uma pulsação, de uma espera, de uma expectativa – mas sobretudo falamos de um *meio particular de fluir*¹¹³ (BONFITTO, 2002: 211).

No documentário *Te de Tàpies*¹¹⁴, por exemplo, encontramos indícios substanciais sobre a importância dos *modos de fluir* – ou, em termos formais, dos estados pré-expressivos na inscrição plástica – para Antoni Tàpies. Na película, durante o gesto simbólico de folhear as ilustrações de Ramon Llull, o artista catalão rememora que, quando perguntado por um jovem artista sobre *como iniciar a pintura*, sua resposta sempre é: leia tudo que puder, e tente crescer espiritualmente; a técnica advém com o tempo, de forma solitária e profundamente pessoal¹¹⁵. “Este sentido del desarrollo total de la personalidad, el conseguir ser un *buen ejemplar humano*”, dirá o jornalista Manuel del Arco ao entrevistar Tàpies para *La Vanguardia Española*¹¹⁶, “es relevante para comprender uno de los hilos conductores de la teoría estética tapiesiana” (TÀPIES, 1996: 69). Em verdade, a inscrição tapiesiana encontra sua linha de força na íntima e osmótica relação entre pensamento estético, *práxis* composicional e *ethos* artístico. Não por acaso, em *Memoria Personal*, lemos:

No sé si con todo lo que he dicho describo bien lo que en aquellos años intuía como más importante: si pretendía crear una obra de valor, la preparación de mi fondo, mi perfeccionamiento como hombre y la ampliación de mis conocimientos generales sobre el pensamiento y la vida debían prevalecer ante el estudio tradicional

¹¹³ De fato, esse conceito de ritmo é muito perceptível, por exemplo, quando, no processo de aprendizado de uma nova língua, a impressão rítmica entre as sílabas e a entonação final das palavras informam-nos aquilo que o material lexical ainda não nos pode informar de modo preciso. O intervalo, a cadência melódica que universalmente marca a recitação poética tradicional, ou ainda a suspensão tônica que universalmente marca a sentença interrogativa, informam-nos – através da sua ação no tempo – sobre um material sígnico anterior à materialidade do léxico. Não obstante, a noção de ritmo, sobreposta à noção de escala tonal, influíra sobremaneira no conceito de pantonalidade nos experimentalismos musicais de John Cage, que por sua vez recorreu ao conceito de atonalidade de Schoenberg.

¹¹⁴ Documentário de 2009 motivado pela exposição retrospectiva da obra do artista catalão no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), em comemoração dos seus 80 anos.

¹¹⁵ Em verdade, trata-se das mesmas lições deixadas por Picasso nas ocasiões em que o pintor cubista expressava a sua necessidade de ter uma longa preparação para executar todo e qualquer movimento. “Antes que as cores deixem de ser tintas é necessário que se tenha formado primeiro o pintor”, observa de forma parabólica Almada Negreiros sobre a construção picassiana. “É necessário muito tempo antes do início; é necessário sentar-se” (NEGREIROS apud TAVARES, 2013: 271-272), conclui Negreiros, para quem em Picasso sempre prevaleceu a necessidade do artista primeiro dar-se ao aprendizado: aprendizado sobre a matéria, sobre a técnica, sobre a intenção pictórica.

¹¹⁶ Entrevista originalmente publicada em *La Vanguardia Española* a 05 de dezembro de 1958, posteriormente incluída em *L'experiencia de l'art*, editado pela Edicions 62, de Barcelona, em 1996.

de la ‘carrera de pintor’, tal como se concebía. (TÀPIES, 1983: 185)

Com essas palavras, Tàpies expõe a importância da abertura de um *vazio* na técnica para que – através desse fluir, antes na interioridade intangível do corpo do que na visibilidade acessível da tela – a sua gestualidade ultrapasse a condição meramente técnica, e obtenha, assim, um ritmo inscricional preenchido de verdade a nível estético, metafísico e ético. De fato, “o sentar-se é indispensável” – afirma Gonçalo M. Tavares ao concluir a questão sobre a pausa no movimento externo –, pois a subsequente atenção aos movimentos internos exige “essa longa reflexão, essa *aprendizagem de tudo*, essa *curiosidade máxima*,” (TAVARES, 2013: 272). “O sentar-se é”, portanto, “o símbolo do aprender, do ver e ver e ver, do estar disponível, do absorver [...]” (TAVARES, 2013: 272).

Foi justamente a partir dessa operação regida por uma *curiosidade máxima* que o artista catalão pôde perceber uma ubiquidade entre operações estéticas ocidentais e orientais quando a arte estava enraizada numa finalidade gnóstica. No Ocidente, conforme discutimos, foi a arte primitiva, sobretudo em razão de sua intencionalidade inscricional de cariz antropológico, que maior impacto incidiu sobre os processos tapiesianos. No Oriente, no entanto, não foi tanto a *intenção do gesto*, mas antes a *construção e orientação do gesto*, a partir das quais o substrato gnóstico encontra sua adequada modulação formal para uma materialidade plástica. “Son los momentos estelares donde los grandes misterios se encarnan materialmente, en templos y jardines, [...] en cerámicas y caligrafías”, explica Antoni Tàpies em *Memoria Personal*, “momentos en que toda la producción y toda la actividad material de los hombres tienen un sentido como de ritual sagrado” (TÀPIES, 1993: 27).

“Tú has escrito: *Un día traté de llegar directamente al silencio*”, relembra Valente no breve ensaio a duas mãos ‘Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente’¹¹⁷, ao que reflete: “Justamente ese silencio sería la nada, el lugar de la materia interiorizada” (VALENTE, 2008: 539). “[...] el principio absoluto de toda creación es la nada” – explica por sua vez Valente em passagem não muito distante – “y lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío.” (VALENTE, 2008: 538). De fato, foram as filosofias

¹¹⁷ Texto recolhido em *Elogio del Calígrafo*.

orientais – sobretudo o *Yoga* e o *Tantrismo* – que maior organicidade metodológica deram à questão metafísica do *vazio interior*. Entre os *impulsos* e a *expressividade muscular*, as filosofias orientais introduziram o *vazio* – simultaneamente estado de espera e de concentração mental –, para que a expressão gestual fosse dotada com ‘un sentido como de ritual sagrado’.

“Na Índia, o conhecimento metafísico tem sempre uma finalidade soteriológica” (ELIADE, 2000: 27), isto é, de comprometer-se com a ‘libertação’ ou a ‘iluminação’ do homem¹¹⁸, observa Mircéa Eliade em *Patañjali e o Yoga*. Não obstante, Içvara Krishna, o autor do mais antigo tratado *Sâmkhya*, afirma que, na base da filosofia indiana, está o desejo de libertar o homem dos três sofrimentos impostos à condição humana: a miséria celeste (provocada pelos deuses), a miséria terrestre (causada pela natureza) e a miséria interior ou orgânica (KRISHNA apud ELIADE, 2000: 24). O Patañjali existiu como uma corrente de pensamento dois séculos antes de nossa Era – lemos no prefácio de Françoise Mazet à tradução francesa do clássico *Yoga-Sutras: Patañjali* –, e se expressou como um estudo¹¹⁹ do universo e da vida através dos Sutras (PATAÑJALI, 1991: 11). Composto por 195 aforismos divididos em quatro livros¹²⁰ (*pâda*), o ensinamento do *Yoga-Sûtra* codifica uma prática ancestral a partir da qual o neófito tem o corpo e a mente libertados dos automatismos de comportamento bio-psico-mental. Na primeira lição, por exemplo, sobretudo através dos seus segundo e terceiro aforismos – *Yogashchittavrittinirodhah*¹²¹ –, há a indicação da finalidade soteriológica do yoga¹²².

¹¹⁸ Na apreciação de Mircéa Eliade, esse é um dos principais fundamentos que diferenciam o conhecimento metafísico nas duas culturas. Enquanto que no Ocidente o conhecimento metafísico conduz o homem para uma *práxis* sobretudo epistemológica, isto é, para um tipo específico de saber formal; no Oriente, o conhecimento metafísico (*vidyâ, jñâna, prajñâ*) tende a conduzir o homem para uma *práxis* de fundo ‘libertacional’ – ou se preferirmos moral –, na qual ele, tornando-se conhecedor das realidades últimas (ELIADE, 2000: 27), atinge uma outra condição moral e social perante os demais membros da sociedade.

¹¹⁹ Nesse sentido, devemos notar que o Patañjali desenvolve seu pensamento de maneira tipicamente indiana. Talvez desconfortável para a lógica ocidental, conforme observa Mazet, ele apresenta suas idéias de forma não-linear, isto é, exprime-se em espirais e muitas vezes – como não é raro em textos sagrados – de forma simbólica, oracular ou imagética.

¹²⁰ O primeiro livro, constituído por 51 aforismos (*sûtra*), é o ‘capítulo sobre o êxtase yoguico’ (*samâdhipâda*); o segundo, com 55 *sûtra*, é o capítulo sobre as técnicas da meditação yoguica (*sâdhanapâda*); o terceiro, com 55 *sûtra*, aborda os ‘poderes maravilhosos’ (*vibhûti*); e o último livro, embora seja um acrescento tardio, aborda com eficácia, nos seus 34 *sûtras*, a questão do desprendimento e do isolamento yoguico (*kaivalyapâda*) (ELIADE, 2000: 15-16).

¹²¹ “Le Yoga est l’arrêt de l’activité automatique du mental”:

yoga: le Yoga

chitta: conscience périphérique, mental

vritti: agitation, modification, perturbation

nirodha: arrêt, interruption” (UPANISHADS DU YOGA, 1974: 20).

No decorrer de sua história, as técnicas do Yoga¹²³ foram aplicadas de muitas maneiras. Por exemplo, para Haridas, *yogui* de conhecidos costumes libertinos, o Yoga apenas era uma técnica faquímica (ELIADE, 2000: 8). No entanto, o verdadeiro Yoga não deve ser confundido com o emprego de poses faquímicas, mas ele constitui um tipo específico de ascese mística que implica – ao lado da concentração meditativa – o emprego de técnicas específicas, como a adequação postural do *tonus* muscular e a regulação rítmica do circuito respiratório. Sem a sua componente técnica, a meditação yoguica se tornaria sem efeito, pois a ascese mística oriental depende do *yogui* atingir em seus três corpos (físico¹²⁴, mental¹²⁵ e sutil¹²⁶) – através dos *âsanas*¹²⁷ – uma harmonia vibratória com a frequência cósmica do universo. “Asana est ce moment parfait” (UPANISHADS DU YOGA, 1974: 110-111), lemos nos *Upanishads du Yoga*, “où, le corps étant absolument tranquille, tout effort de volonté aboli, la sensation et la respiration sont suspendues et immobilisent le temps” (UPANISHADS DU YOGA, 1974: 110-111).

“A respiração do homem profano é em geral arritmica” (ELIADE, 2000: 73), explica-nos Mircea Eliade, e tal irregularidade produz uma perigosa instabilidade

¹²² É interessante notarmos a metodologia empregada nesse estudo do sutra-yoga. O ensinamento a ser apreendido por cada sentença ocorre não somente pela compreensão sintática da sentença global. O método insiste na meditação em duas etapas: num primeiro momento, o neófito medita sobre cada unidade semântico-formal (os radicais morfêmicos); para depois estabelecer relações semântico-sintáticas entre os termos frasais, até atingir uma compreensão tanto a nível micro quanto a nível macro da sentença. Método semelhante parece ter sido empregado por José Ángel Valente na composição do seu *Tres Lecciones de Tinieblas* – poemário que será objeto de nossa discussão em momento vindouro –, cuja estrutura apresentou três unidades semânticas distintas: 1) o poemário como uma meditação sobre as letras hebraicas em seus sentidos etimológicos e mitográficos na Cabala judaica; 2) o poemário como uma meditação sobre as mesmas letras na tradição barroca da música sacra – sobretudo na composição *Leçons de Ténèbres*, de François Couperin; 3) o poemário enquanto aquilo que ele é – materialidade artística, obra poética.

¹²³ Para Mircea Eliade, o Yoga, mais do que um método ascético, constitui uma dimensão específica do espírito indiano. O chamado *Yoga clássico* é um dos seis *darçanas*, isto é, um dos seis sistemas da filosofia indiana ortodoxa. Etimologicamente derivado da raiz *yuj*, que significa ‘ligar’, ‘juntar’ ou ‘pôr sob o mesmo jugo’, o Yoga foi exposto por Patañjali no seu célebre tratado *Yoga-Sûtra*, conforme anteriormente pontuamos. Paralelamente a este, existem várias outras modalidades de Yoga assistemáticas e não-bramânicas, como o dos budistas e o dos jainas (ELIADE, 2000: 13)

¹²⁴ Onde se encontra a base de sua saúde orgânica.

¹²⁵ Onde se encontra a base de seu equilíbrio psíquico.

¹²⁶ Onde se encontra a base de sua força vital ou energética.

¹²⁷ O *âsana* é uma das técnicas características da ascese indiana, e encontra-se descrito sobretudo nos *Upanishads* e na literatura *védica*. No total, são em número de 8 as técnicas yoguicas: 1. Os reframentos (*yama*); 2. As disciplinas (*niyama*); 3. As posições do corpo (*âsana*); 4. O ritmo da respiração (*prânâyâma*); 5. A libertação das actividades sensoriais profanas (*pratyâhâra*); 6. A concentração (*dhâranâ*); 7. A meditação yoguica (*dhyâna*); 8. A iluminação (*samâdhi*) ou a *en-stase* yoguica, que é a coroação final do asceta.

psíquica que provoca dificuldades em se atingir estados profundos de atenção¹²⁸. Ao dedicar-se ao seu ritmo e torná-lo progressivamente mais lento, “o *yogui* pode ‘penetrar’ – isto é, experimentar com plena lucidez – certos estados de consciência que, no estado de vigília, são inacessíveis”¹²⁹ (ELIADE, 2000: 75). Com efeito, embora a ‘cosmização do homem’¹³⁰ somente se encontre nas primeiras etapas yoguicas – pois o fim do neófito é a sua libertação através da ‘dessolidarização’ com o universo e o seu reencontro com uma realidade transcendental e sagrada (ELIADE, 2000: 123) – o Yoga garante ao homem o alcance de experiências macrantrópicas. É justamente a partir desses pressupostos estruturais do Yoga que observa Mircea Eliade:

O *yogui* que alcança o *asamprajñâta samâdhi* realiza igualmente um sonho que persegue o espírito humano desde os começos da sua história: coincidir com o Todo, recuperar a Unidade, reconstituir a não-dualidade inicial, abolir o Tempo e a Criação. (ELIADE, 2000: 125)

“Deseo hacer una pintura que sólo necesite una única pincelada horizontal para poder representar todo el universo”, lemos no catálogo informativo da exposição de Antoni Tàpies em Madrid, ocorrida entre novembro de 2003 e janeiro de 2004 (TÀPIES apud ALEGRE, 2005: 84). É justamente a partir de propostas artísticas como esta, explica-nos Rafael Pérez Alegre, que nos faz falta uma nova maneira de perceber a composição artística: uma apreciação estética que requeira o silêncio, que seja essencialmente contemplativa (ALEGRE, 2005: 84), na qual

¹²⁸ Não por acaso, em *O Budismo Zen*, Alan Watts escreve: “A respiração ventral descontraída e lenta actua sobre a consciência como um fole, e dá-lhe uma tranquila e brilhante clareza.” (WATTS, 1979: 190). Não obstante, devemos notar que as técnicas de controlo da respiração foram empregadas para fins distintos no Taoísmo chinês. Em *Patañjali e o Yoga*, Mircea Eliade observa que, se na Índia elas foram desenvolvidas para fins ascéticos e gnósticos, na China, por outro lado, o *t'ai-si'* – ou respiração embrionária – foi aplicado para o prolongamento da vida física. Se as doutrinas ascéticas da Índia tinham por obsessão a libertação espiritual, conclui Eliade, a grande preocupação da filosofia chinesa encontra-se no prolongamento indefinido da vida corpórea (ELIADE, 2000: 78-79).

¹²⁹ Nesse sentido, observa Mircea Eliade que os sábios e os ascetas indianos não só exploraram zonas do inconsciente, como verificaram que os condicionamentos fisiológicos e sociais eram relativamente fáceis de delimitar e, conseqüentemente, de dominar. Para eles, os grandes obstáculos à vida ascética provinham da actividade do inconsciente, nomeadamente dos *samskâra* e dos *vâsanâ*, isto é, das ‘impregnações’, dos ‘resíduos’ e dos condicionamentos psicossociais que constituem aquilo que a psicologia ocidental designa por conteúdos e estruturas do inconsciente (ELIADE, 2000: 9).

¹³⁰ Por ‘cosmização do homem’, em outras palavras, poderíamos definir como o esforço de identificação entre a *vida psicossomática profana* (visão microtrópica de carácter antropocêntrico) e o *ritmo cósmico* do universo (visão macrantrópica de carácter cosmológico).

intervenha, antes do olho sobre o quadro ou o poema, o espírito que “se expande en la densidad de lo mínimo, de lo pequeño” (ALEGRE, 2005: 84). “En un mundo acelerado, el cultivo de la calma permite conectar con una armonía”, conclui Alegre, “con un ritmo que [...] nos permite establecer un tipo de comunicación mucho más intensa y verdadera, una mirada ciega que es en el fondo una *visión*” (ALEGRE, 2005: 84). “Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y a las ideas heraclitianas” – escreve o artista catalão em passagem de seu breve ensaio ‘El tatuatge i el cos: Papers, cartons i collages’¹³¹ – “donde la esencia del ser es devenir, y donde las cosas se integran en un fluir continuo” (TÀPIES, 1998: 11):

Mi interés por el fragmento forma parte de un mismo deseo de aprehender y expresar el cosmos, e incluso de ‘cosmosizar’ las cosas más humildes e insignificantes. [...] la insistencia en el fragmento forma parte de una cierta técnica de concentración mental. (TÀPIES, 1998: 11)

Assim como a meditação yoguica privilegia a supressão da consciência cotidiana em proveito de uma consciência qualitativamente amplificada (*samâdhi*), a experiência estética vislumbrada por Tàpies almeja essa mesma zona de experiência *ens-tática*. De forma mais mundana do que herética, Tàpies, através de sua operação plástica, objetiva compreender as materialidades do mundo sob outras perspectivas metafísicas. Nesse sentido, podemos entender porque a experiência da arte para Tàpies – tanto na sua composição quanto na sua apreciação – aproxima-se tanto da meditação yoguica: diferindo radicalmente da meditação profana, a qual se detem na forma exterior ou no valor dos objetos, a meditação yoguica ‘penetra’ os objetos: medita-se, isto sim, no aspecto subtil (*sûksma*) da matéria.

Em suas conversações com José Ángel Valente¹³², dirá o artista catalão que, numa autêntica obra de arte, é através da mão que se introduz o quarto elemento – ‘la divina sabiduría’ (VALENTE, 2008: 536-537). “El hombre necesita esa dimensión” – responde afirmativamente o poeta galego à pro-vocação tapiesiana – “que es algo de lo que tú también hablas cuando dices que necesitas el arte como un apoyo de la

¹³¹ O citado texto foi escrito para e lido na ocasião do lançamento de sua exposição de mesmo nome, a 25 de fevereiro de 1998, no auditório da Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.

¹³² Trata-se do belo texto ‘Tàpies o la negación negada’, compilado no longo ensaio valentiano *Elogio del Calígrafo*.

meditación” (VALENTE, 2008: 540). Contudo – reflete Valente –, “creo que tú vas más lejos, porque pasas de la meditación a la contemplación”. “Lo que creo”, finaliza o poeta galego, “que hay en definitiva en tu obra es una contemplación única de la *matéria*” (VALENTE, 2008: 540).

Da meditação para a contemplação, da escritura formal dos objetos para a escuta essencial das matérias: tanto para o poeta galego quanto para o artista catalão, a produção artística nunca se tratou de sobrecarregar o meio expressivo com materiais. Para ambos, a arte sempre buscou amplificar as semânticas sobre as matérias através de elementos mínimos e nucleares. No *logos* poético, “la escasez de recursos en el poema” (ALEGRE, 2005: 84-85), no *logos* plástico, “la escasez de elementos en el cuadro” (ALEGRE, 2005: 84-85) (vide anexos V, VI, IX, XII e XIII), levam tanto um quanto outro para o encontro com a essencialidade da arte em seu tempo, a saber: a questão da inscrição voltada para a origem, isto é, para a aspectualidade da matéria em sua organicidade primordial ou universal.

“Si del periodo de las vanguardias hubiera que destacar un artista que pudiera servir de referente para la relación entre Tàpies y Valente”, bem observa Rafael Pérez Alegre, “ése es a nuestro juicio Vasili Kandinsky” (ALEGRE, 2005: 68). De fato, o vínculo entre eles vai além das referências mais concretas que poderíamos encontrar nos ensaios valentianos ou nos ensaios tapiesianos. Essa evocação comparativa vai ao encontro do pensamento do pintor russo, exposto em seu magistral manifesto *De lo Espiritual en el Arte*. Dentre discussões formais sobre estética da arte, Kandinsky explica o que entende como a coincidência final da *matéria última de todas as artes* (KANDINSKY, 1991: 64). “La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro”, escreve Kandinsky, “sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio” (KANDINSKY, 1991: 46-47). E é nessa anterioridade das estruturas formais de cada *medium*, explica-nos o pintor russo, que todas as artes confluem, pois “surgen de esa *necesidad interior*” (KANDINSKY, 1991: 64) de fazer ver a matéria em sua intimidade e em seu centro.

Em Tàpies, por exemplo, encontrar a técnica e o método de inscrição plástica adequados para abordar a unidade polimórfica da matéria significou trabalhar com um terceiro vetor pouco explorado tradicionalmente no quadro: no lugar da profundidade geométrica da *perspectiva*, a profundidade substancial da *textura*. De fato, percebemos a importância da textura principalmente nos seus quadros de aspectualidade primitiva, na qual a matéria plástica evoca as matérias essenciais que

compõem o mundo. Dessa série, resultam suas obras que, não apenas têm aspecto similar ao que encontramos na própria natureza – a terracota, o pó de mármore, minerais, estruturas de carbono, pele com pêlos, palha (vide anexos VII, IX, X, XIV, XV e XVI) – mas sobretudo parecem evocar um princípio de combinatória dos elementos a partir do qual todos os materiais – sejam orgânicos, minerais ou cósmicos – derivam de uma única matriz vital. “Con este estado de ánimo”, escreve Tàpies no Catálogo de sua exposição em Barcelona no ano de 1976, “hice entonces”:

[...] toda la serie de pinturas que están llenas de alusiones a la combinatoria de elementos materiales (meditación epicúrea, el mundo interior) [...] todo el universo y el hombre están hechos de los mismos elementos. (TÀPIES, 1976)

“El carbono del cuerpo es simple carbón” (JUNG, 1995: 270), escreve C. G. Jung em seu magistral *El Hombre y sus Símbolos*, pois, nas estruturas profundas de nosso psiquismo, as coisas residem de modo elemental e arquetípico¹³³. A inscrição global da matéria (simultaneamente atômica, celular, mineral e estelar) – observa Fritjof Capra em *La Trama de la Vida* – reivindica plenamente um *Weltanschauung*, isto é, uma cosmovisão ou uma mundividência que entrelaça fundamentos físicos, metafísicos, antropológicos e científicos¹³⁴. Não obstante, foi Jose Miguel Ullan um dos primeiros críticos de arte a perceber na *textura* explorada por Tàpies uma consequência da sua descoberta sobre os diferentes tipos de papéis na China. “Tanizaki, en su admirable *Elogio de la Sombra* se lamentaba del aspecto estrictamente utilitario de los papeles occidentales” (ULLAN, 2000: 25), observa Ullan em *Tàpies, Ostinato*, pois, diferentemente das funções que o papel assumiu na China, no Ocidente, a *textura*, explorada em menor grau de variedade, atende sobretudo uma finalidade meramente decorativa ou refinada na sua confecção artesanal.

¹³³ O mesmo poderíamos afirmar sobre os comportamentos humanos, que igualmente parecem obedecer parâmetros arquetípicos: culturalmente coletivos, na maioria dos casos; antropologicamente universais, em poucos mas notáveis casos. Por exemplo, podemos citar os comportamentos vitais que, em todos os tempos e civilizações, o homem assume diante do *nascimento* e da *morte* (de um lado, o encontro, de outro, o des-encontro); ou as actividades accionais vinculadas ao *dia* e à *noite* (de um lado, a vigília activa, do outro, o repouso passivo).

¹³⁴ Não por acaso, em passagem de *Memoria Personal*, citando o filósofo Bertrand Russell, escreve Tàpies: “La materia es menos material y el espíritu menos espiritual de lo que se supone generalmente. La separación habitual de la física y la psicología, del espíritu y la materia, es metafisicamente indefendible” (TÀPIES, 1983: 300).

Na anterioridade da escritura gestual do calígrafo – relata o artista catalão em passagem de *Memoria Personal* –, a escolha adequada do papel, mediante a sua funcionalidade tipológica, era de crucial importância na artesanía chinesa. Esse rigor metodológico na escolha do papel – que não só demandava um ornamento gráfico distinto, uma variação quantitativa na aplicação de tinta e um empenho do punho com maior ou menor força/inclinação – atendia, sobretudo, a natureza ontológica e a finalidade gnóstica da escritura. Um *haiku*, por suas características estilísticas e poéticas, não demandava a utilização do mesmo tipo de papel com que se grafaria um trecho filosófico do Taoísmo, por exemplo. Por intermédio desse conhecimento sobre a importância da textura nos papéis orientais, explica Tàpies, abriam-se-lhe as camadas de “lo amorfo, lo ambiguo, la mancha, el expresionismo del puro gesto, la caligrafía, etc.” (TÀPIES, 1983: 311):

Recuerdo haber pensado – y realizado – obras en las que quería aludir a la presencia, por ejemplo, de un reptil, y lo hice sin dibujarlo y dando sólo a la textura una superficie de aspecto escamoso. O dar la sensación de vejez con sólo superficies con el aspecto de la piel arrugada; o la de derrumbamiento con los desconchados y los descascarillados del material etc. (TÀPIES, 1983: 311)

“Hay entre escritura creadora y pintura” – afirma Valente em ‘La pintura de José Manuel Broto’¹³⁵ – “un viejo e indispensable diálogo” (VALENTE, 2008: 581). Essa cordialidade entre as artes consiste sobretudo na tentativa de recuperação dos objetos em sua essência. Conforme discutimos anteriormente, um processo artístico que caminha para a essencialidade tende a caminhar também para a procura de seus elementos mínimos. Daí um traço, uma linha, duas ou três palavras poderem carregar um intenso valor semântico e simbólico, pois, “por ínfimo que sea” – observa Alegre – “está cargado de fuerza, de sentido” (ALEGRE, 2005: 84). É justamente a partir dessa perspectiva que as inscrições matéricas de Tàpies e Valente parecem obedecer um princípio não só de *intellecta mens*. Elas exigem uma técnica expressiva na qual o gesto, carregado de um vigor anímico (*koshi*) extracotidiano, possa substanciar ou recuperar a essencialidade dos objetos. “Los pintores calígrafos orientales hacen todo

¹³⁵ Texto compilado no longo ensaio *Elogio del Calígrafo*.

un ceremonial antes de enfrentarse con la obra”, lembra o artista catalão, “es seguramente esa necesaria concentración, el necesario despojamiento para buscar el pensamiento lúcido que ha de dar el gesto preciso para crear las formas [...]” (TÀPIES, 1983: 381).

Um autêntico artista, lemos no catálogo de Tàpies na ocasião de sua exposição na Fundación Joan Miró em 1976, tem de prescindir da idéia de um código específico para a arte e lançar-se no vazio das experimentações (TÀPIES, 1976). Para um poeta – escreve Valente em *La Experiencia Abisal* –, “existe sólo la pura y ardua exploración, la tentativa, el balbuciente o tanteante azar, el regreso al principio” (VALENTE, 2008: 650). E no princípio era a mão – finaliza Tàpies – cujos gestos seguiam os rastros dos “yoguis, los iluminados, Patañjali, los gnósticos” (TÀPIES, 1983: 175-176).

Não raras vezes, um artista genial é comparado “con el santo, el profeta” – lembra-nos Tàpies em *El Arte contra la Estética* – com “el místico o el hechicero de la tribu” (TÀPIES, 1974: 216). Pois “la palabra poética es palabra dicha contra la muerte” (VALENTE, 2008: 713) – lemos em *La Experiencia Abisal* –, e a palavra no poema – reflète à luz do poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen – “una teoría de resurrecciones” (VALENTE, 2008: 646). Em tempo de falência de todas as ideologias modernas, “la poesía es la verdadera resacralización laica del mundo” (JUARROZ, 2000: 32), afirma Roberto Juarroz em *Poesía y Realidad*. Atenta “a los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida”, a poesia é *palabra inicial* – conclui Valente ainda em atenção à Westphalen –, isto é, “palabra de la germinación que recita ininterrumpidamente el comienzo o el origen [...] aparecer oscuro de materias lumínicas” (VALENTE, 2008: 648-649).

À luz desses termos radiais em *La Experiencia Abisal*, entendemos com maior rigor aquilo que se persegue no presente capítulo como aproximação entre meditação yoguica e escritura poética. Em *Yoga e o Patañjali*, lembra-nos Eliade, a *ens-tase* yoguica não se estrutura em prol de uma explicação racional do mundo. Todas as etapas da *ens-tase* tendem a provocar relâmpagos de entendimento no espírito do neófito sobre o princípio das coisas. Se há uma coisa que fica evidente na poesia de Valente, é que ela afirma uma gnose de descobrimento do mundo não na prolongada lucidez do seu dia, mas na vigília essencial do seu primeiro relâmpago na treva. *La luz es el primer animal visible de lo invisible*, escreve Lezama Lima em

‘Las siete alegorías’, cujas palavras foram gravadas na abertura do poemário valentino *Material Memoria* [1977-1978].

2.3. O corpo, a palavra e a escritura: Diálogos com a caligrafia chinesa

“Mi padre era calígrafo” (VALENTE, 2008: 491), com estas palavras inicia Valente o longo ensaio *Elogio del Calígrafo* [1972-1999]. Nesse processo mnemônico de recordar o ofício paterno, e ao mesmo tempo analisar a relação desenvolvida pelo pai com a caligrafia, Valente perscruta além daquele ponto formal na qual a caligrafia (κάλλος + γραφή) se expressava na precisão de “puntos dobles o sencillos, anchos o finos” (VALENTE, 2008: 491). De fato, para um ocidental mediano, lembramos as palavras de Okakura Kakuzo, talvez só interessasse a superfície do traço, o charme exótico do ritual, a afetação do gesto. No entanto, escreve Valente, a caligrafia para seu pai não era uma actividade subordinada ao espírito humano, adstrita à relação antropocêntrica de criação na qual, de um lado, temos o criador (princípio animado), e, do outro lado, o criado (princípio inanimado). “Recuerdo que mi padre escribía con todo su cuerpo y con los gestos simultáneos de su rostro, que seguían los enlaces de las letras y la elegante longitud de los trazos finales” (VALENTE, 2008: 491), lembra Valente, pois a base dessa relação era sustentada pela afectação mútua, isto é, pelo compartilhamento de energias sutis entre o princípio animado e o princípio inanimado, que, ao fim e ao cabo, tornavam corpo escrevente e corpo escrito em uma só coisa que nascia, no princípio, e morria, no fim, do acto de escritura:

Era aquella imagen, la suya, imagen de un hombre joven todavía, que habitaba en el interior de los rasgos generados por el leve movimiento de su mano. Fue ésa mi primera impresión del arte, a la que, con algún error, engaño o involuntaria deficiencia, he sido siempre fiel, acaso mucho tiempo sin saberlo. [...] Había en esa figura de mi padre, en la soltura de su mano, en la ligereza de su muñeca y su antebrazo, [...] algo que significaba una clara relación corporal con la escritura. (VALENTE, 2008: 491-492)

Em sânscrito, as palavras *hasta* (mão, antebraço) e *mudra* (sinal) – observa Eugenio Barba – referem-se aos gestos da mão (BARBA & SAVARESE, 1995: 136). Embora os *mudras* tenham sido introduzidos na dança indiana no seu período clássico, a origem do seu uso remonta ao século XV a.C., quando, nas representações sagradas durante a época dos *Vedas*, explica Barba, “os gestos eram feitos pelos sacerdotes enquanto repetiam o *mantra*, a fórmula religiosa” (BARBA & SAVARESE, 1995: 136). Não obstante, não devemos estranhar a fixação dos gestos e das posturas corporais em códigos legíveis no interior de uma cultura. Essa transição do corpo de uma condição gestual automatizada e cotidiana para uma condição gestual técnica e extracotidiana, a qual Richard Schechner discute como um ‘comportamento restaurado’ – pondera Barba –, é comum em todas as formas de representação, do xamanismo ao teatro estético¹³⁶ (BARBA & SAVARESE, 1995: 160).

Há no Zen uma frase que diz: a ‘compreensão original é prática maravilhosa’ (do japonês *honsho myoshu*). À luz dessa sentença, em *O Budismo Zen*, Alan Watts depreende que, se a fonte da compreensão original é o próprio ‘corpo’ (*t’i*), e a prática maravilhosa é a sua utilização técnica (*yung*), então “as duas correspondem respectivamente a *prajna*, sabedoria, e *karuna*, a compassiva actividade do Bodhisattva acordado” (WATTS, 1979: 187). No Budismo, prossegue Watts, as principais actividades do homem – andar, estar de pé, sentar-se e deitar-se – são chamadas de ‘as quatro dignidades’, pois são as posições que foram assumidas pelo Buda no seu corpo humano (*nirmanakay*) (WATTS, 1979: 191). De um lado o corpo como *prajna*, de outro a sua fisicalidade como *yung*. Em todo caso, o que a cultura oriental exige do homem é um movimento duplo, a saber, a presença total da mente na gestualidade expressiva do corpo, e a presença total do corpo na expansão gnóstica da mente.

De fato, faz-se importante notar que, depois da 2ª Guerra Mundial, o interesse ocidental pela força filosófica, espiritual e artística do mundo oriental se intensificou de modo considerável (WATTS, 1979: 9). Nesse contexto pós-guerra, explica Watts,

¹³⁶ Na meditação búdica, por exemplo, há uma lista fixa de seis *mudras* que representam os gestos de Buddha e correspondem a momentos iluminativos de sua vida (BARBA & SAVARESE, 1995: 136). Na Ópera de Pequim, outro exemplo, o código das mãos reconstrói a natureza, o sexo e o *status* social das personagens: dedos das mãos afinilados caracterizam personagens femininas; o polegar discretamente escondido, personagens jovens; o polegar bem erguido e tenso, reforçando virilidade, caracteriza os guerreiros.

a ancestralidade milenar de suas tradições, o refinamento estético invulgar e a superioridade moral e metafísica das suas idéias atuaram como uma força regeneradora do nosso pensamento frente aos aspectos mais alarmantes e destrutivos da civilização ocidental. Valente, de sua parte, estabeleceu uma profunda relação de sensibilidade com a cultura extremo-oriental. Notadamente em sua produção ensaística, encontramos diversas reflexões e referências ao *haikai*, à caligrafia chinesa, à ornamentação dos jardins zen budistas, à arte do arqueiro japonês, ao ritual do chá, ao *I-Ching*, ao *Taoísmo*, ao *Confucionismo*, à função do silêncio, da meditação e do vazio na cultura oriental.

Muito embora esses temas tenham encontrado terreno fértil para discussão em seus ensaios, não podemos deixar de notar que, de forma menos ostensiva e mais sutil, igualmente eles se encontram enraizados em muito do que o poeta galego produziu em termos de escritura poética. Nesse sentido, foi Claudio Rodríguez Fer, em ‘Valente y la senda del Extremo Oriente’¹³⁷, quem escreveu: “[...] no es extraño que sea relativamente frecuente en su poesía el acercamiento anímico y literario al espíritu lírico del Extremo Oriente” (n/d)¹³⁸: como não é raro nos poetas chineses e japoneses, conclui Fer, “versos de profunda y compleja sencillez” (n/d).

Dentre obras de grandes pensadores chineses da dinastia T’ang e Sung, dentre renomadas obras sobre o fundamento do Taoísmo, do Yoga e do Budismo Zen, o que mais nos surpreende no lado oriental de sua biblioteca pessoal é a quantidade de obras relacionadas com a escritura caligráfica, com os grandes poetas do *Haikai*, com o poema *Koan*¹³⁹. Não por acaso, em passagem de ‘Cinco fragmentos para Antoni Tàpies’ escreve Valente: “El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del *Tao*” (VALENTE, 2014: 387). O conceito de *wu-wei* aparece no *Lao Zi ou Tao te King*, livro fundamental do Taoísmo, e significa especificamente ‘não atuar’. Longe de ser um conceito negativo – observa Rafael Pérez Alegre – *wu-wei* caracteriza-se

¹³⁷ Texto prefacial à versão artesanal e exclusiva do poema valentino ‘Cima del canto’, grafado em tecido fino ao estilo papiro, e acompanhado com gravuras de Coral Valente.

¹³⁸ Obra artesanal exclusiva sob os cuidados da Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética.

¹³⁹ Atentemos por um instante sobre esse último. De fato, uma das grandes técnicas ascéticas utilizadas pelos monges zen budistas consiste na meditação e contemplação de poemas *koan*, uma vez que ele objetiva implantar na consciência do neófito um dilema metafísico impossível de resolver, através de versos que primam pela lógica paradoxal. Nesse sentido, o neófito é levado a radicalizar seus métodos de reflexão até atingir o ponto em que sua capacidade cognitiva ultrapassa a barreira da lógica racionalista e atinge um estado de reflexão não-profano considerado ‘supraconceptual’ e ‘não-intencional’. Tal técnica ao mesmo tempo de meditação e de leitura poética, a partir da qual a consciência alarga-se em termos de apreciação gnóstica, parece ter influenciado muito do que se escreveu na poesia metafísica.

por ser um estado de ânimo criativo no qual a intenção objetiva encontra-se descondicionada (ALEGRE, 2005: 90-91). *Wu-wei*, isto é, o “estado de no acción, de no interferencia”, conclui Valente, caracteriza-se pela “atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia” (VALENTE, 2014: 387).

“Aux yeux d’un artiste chinois”, observa François Cheng em *L’Écriture Poétique Chinoise (suivi d’une Anthologie des Poèmes des T’ang)*¹⁴⁰, “exécuter un oeuvre (picturale ou calligraphique) est un exercice spirituel” (CHENG, 1977: 22). É justamente nessa ocasião, prossegue Cheng, que o artista oriental indissocia-se do metafísico, pois é durante o seu processo de composição artística que as suas reflexões internas sobre o visível e o invisível, o ativo e o passivo, o mundo interior e o mundo exterior, a matéria e o espírito tornam-se mais coesas (CHENG, 1977: 22). É no estado de *wu-wei*, portanto, que o artista oriental, encontrando-se mais atento às leis essenciais de transmutação das matérias, atinge um estado incomum de contemplação e de meditação sobre a *verdade interior das coisas na sua permanente mutabilidade*.

No entanto, o aspecto, *prima facie*, ‘religioso’ na estética oriental – sobretudo na japonesa – não se reduz a uma disciplina ascética e rigorosa de ascensão espiritual. O aspecto cerimonioso, contemplativo e meditativo encontra-se diluído em todas as atividades da vida japonesa. É nesse sentido que Zeami, em *Fushikaden: Tratado sobre la Práctica del Teatro Nô*, observa que a influência do Zen não se limitou às expressões mais refinadas da cultura japonesa. “[...] casi todas las profesiones u oficios”, prossegue Zeami, “vienen a ser un *dô*, es decir, un *tao* o camino de liberación, una vía para lograr el despertar” (ZEAMI, 1999: 38). Seja na cerimônia do chá (*sadô*) ou na caligrafia (*shodô*), seja no tiro com arco (*kyûdô*) ou nas artes marciais (*judô, kendô*)¹⁴¹, seja no arranjo floral (*kadô*) ou na arquitetura dos jardins zen, quase todas as artes inspiradas no Zen constituem vias de perfeccionamento interior. Em outras palavras, podemos dizer que “cada *dô* era un

¹⁴⁰ Obra pertencente ao acervo da biblioteca pessoal de José Ángel Valente.

¹⁴¹ Muito embora a associação entre a doutrina do Zen Budismo, amante da paz, e as artes guerreiras pareçam implicar, *prima facie*, o completo divórcio entre o *acordar* e a *moral* – facto que sempre foi um enigma para as outras escolas Budistas –, o *bushido* ou o *tao do guerreiro* possui uma importante marca histórica por trás da sua formação. É de se notar que o Zen chegou ao Japão – através das escolas Rinzai, fundada em 1191 pelo monge T’ien-t’ai, e Soto, fundada em 1227 pelo lendário Dogen – pouco depois do início da Era Kamakura, explica Alan Watts em *O Budismo Zen*, exatamente quando o ditador Yoritomo e o seus *samurais* destituíram do poder a já decadente nobreza (WATTS, 1979: 134). Desse modo, prossegue Watts, essa coincidência histórica forneceu à classe militar, o *samurai*, um tipo peculiar de budismo (WATTS, 1979: 134).

método laico de aprender los principios encarnados en el taoísmo, el zen y el confucionismo” (ZEAMI, 1999: 38).

“La filosofía zen se traducía en literatura y en pintura”, explica Zeami, “y finalmente en un modo de vivir con sus valores estéticos particulares” (ZEAMI, 1999: 32). Desde a sua protohistória que os eruditos chineses do Zen e do Tao tinham dentre as suas principais ocupações a escritura da poesia e a prática de uma pintura especial com tinta aguada sobre seda, vinculada historicamente à caligrafia¹⁴². “Pintura y caligrafía son, en realidad, la misma cosa”, escreve Valente em passagem de *Elogio del Calígrafo*, “como el método del pincel es el mismo en caligrafía que en pintura” (VALENTE, 2008: 493). “Fue práctica corriente entre los pintores chinos”, prossegue o poeta galego, “incorporar con hábil mano propia importantes fragmentos caligráficos en sus cuadros” (VALENTE, 2008: 493). Tendo como instrumento um pincel de ponta fina numa haste de bambú, e tendo como técnica a sustentação do pincel em posição vertical sem o repouso do pulso sobre o papel, não é de se espantar – enfatiza Alan Watts – que por essas alturas a separação não fosse bem visível entre as práticas do pintor e do poeta (WATTS, 1979: 213-214). “En la técnica pictórica y caligráfica china el manejo del pincel depende, no de los dedos ni de la mano, sino de la muñeca” (VALENTE, 2008: 493), explica Valente, “[...] y vuelve a aparecer, olvidada de todo, la viva imagen de mi padre: la ligereza de su mano, la no gravitación del punto de la pluma” (VALENTE, 2008: 492):

La firmeza de la muñeca dará peso al pincel para penetrar en profundidad; la ligereza de la muñeca hará volar y danzar al pincel con una despreocupación alegre; la muñeca rigurosamente derecha hace trabajar al pincel con la punta; se inclina la muñeca y el pincel trabaja oblicuamente; si la muñeca acelera su ritmo, el golpe del pincel gana fuerza; de la lentitud de la muñeca nacen las curvas sustanciosas; las variantes de la muñeca facilitan los efectos de un natural lleno de abandono; sus metamorfosis engendran lo

¹⁴² Segundo François Cheng em sua obra *L'Écriture Poétique Chinoise*, a tradição que consiste em caligrafar poemas nos espaços marginais dos quadros reforça, nas culturas chinesa e japonesa, a continuidade entre elementos escritos e pictóricos (CHENG, 1977: 20). O poema no quadro, explica Cheng, não exerce uma função meramente decorativa. Diferentemente do que é de se esperar de um mero ornamento plástico, a inscrição poética estabelece uma relação de essencialidade com o quadro, prolongando semanticamente os seus elementos sígnicos. “En harmonisant poésie et peinture”, finaliza Cheng, “le peintre-poète chinois a réussi à créer un univers complet et organique” (CHENG, 1977: 21).

imprevisto y lo extraño; sus excentricidades obran milagros y cuando la muñeca está animada por el espíritu, ríos y montañas nos entregan su alma. (VALENTE, 2008: 493)

No ano de sua morte, escreve Lezama Lima¹⁴³ (LEZAMA LIMA, 1976: 60) um alto elogio ensaístico em homenagem ao poeta galego. Em suas linhas, o poeta cubano afirma que Valente atingiu o conhecimento da escritura daquilo que está no princípio de toda palavra poética: a suspensão da palavra enquanto descrição deítica do mundo e a sua captura seminal em estado protossemântico. O poeta galego pensava, como Lezama Lima – observa Marcela Romano em *Extraterritoriales [unas Cartas de José Ángel Valente a José Manuel Caballero Bonald]* –, “que la palabra poetica era un residuo verbal, fragmento de una totalidad indecible, como es la luz *el primer animal visible de lo invisible*” (ROMANO, 2016: 12). Uma palavra – pensamos – que não revela e nem diz, mas que aponta o *ser da origem* em suas protoimagens verbais. É justamente a partir desse movimento poético em direção à origem que conjecturamos a inestimável importância que a caligrafia chinesa exerceu em sua técnica poética.

“L’art calligraphique”, escreve François Cheng, “a libéré l’artiste chinois du souci de décrire fidèlement l’aspect extérieur du monde physique” (CHENG, 1977: 20). Visando restituir, na inscrição gráfica dos caracteres, uma gestualidade ao mesmo tempo vital e primordial, a escritura caligráfica “cherche à imiter *l’acte du Créateur*”, explica, “en fixant les lignes, les formes et les mouvements essentiels de la nature” (CHENG, 1977: 20). Para a perfeita execução dessa gestualidade inscricional, o calígrafo tem de sustentar o *wu-wei* taoísta (o não-actuar), pois a escritura caligráfica, à semelhança do entendimento sobre o surgimento da vida na cultura chinesa, não emerge ativamente, isto é, de modo exterior a si, através da actuação de uma supra-consciência – como nós, ocidentais de tradição cristã, estamos habituados a perceber. Nas linhas de pensamento oriental, a *criação* – seja física, metafísica ou artística – é antes como a emergência germinativa de um princípio que, de grão, brota e floresce¹⁴⁴.

¹⁴³ Ensaio “José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia”, publicado pela *Revista de Occidente*.

¹⁴⁴ A melhor descrição, talvez, se encontre na obra de Eugen Herrigel, *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen (Zen in der Kunst des Bogenschiessens)*. A grosso modo, o livro conta a história da sua própria experiência como discípulo de um mestre japonês do tiro ao arco. Herrigel passou quase cinco

“Escribir es como la segregación de las resinas” – relembramos as vitais palavras de José Ángel Valente no poemário *Mandorla* – “no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo” (VALENTE, 2014: 423). Ao encontro dessa passagem, vem a entrevista concedida por si ao *Diario de Poesía*, no ano de 1992, na qual se confirma a sua confiança nesse entusiasmo poético. “No me siento a escribir un poema, el poema se va formando en mí”, diz Valente ao poeta e ensaísta Jorge Fondebrider, “Es un poco como el nacimiento de un ser vivo” (VALENTE, 1992: 29). À luz dessa perspectiva composicional, fica-nos mais evidente os princípios taoístas em sua inscrição poética. “Em primeiro lugar, vem o *Tao*” – escreve Alan Watts em *O Budismo Zen* – esse aparente vazio, mas que é antes de tudo “o *processo* indefinível, concreto, do mundo, o caminho da vida” (WATTS, 1979: 35). Pois o *Tao* – diferente da nossa ideia habitual de Deus que produz o mundo fazendo (*wei*) – produz o mundo ‘não-fazendo’ (*wu-wei*). “Dado que o universo natural funciona segundo os princípios do crescer e desenvolver, como as coisas cultivadas”, explica Watts, o *Tao* gera a vida de modo semelhante, isto é, como “as coisas cultivadas se dividem a si próprias em partes, de dentro para fora” (WATTS, 1979: 36-37). É justamente esse sentido vital, orgânico e natural de criação – numa acepção próxima do *cultivar* – que transparece no princípio estético do *wu-wei* e, por conseguinte, de Valente.

“Se escribe por espera y por escucha” (VALENTE, 1992: 29), afirma Valente, pois buscar o ‘ponto zero’ da palavra, em seu ponto mais secreto e primordial – assevera o poeta em passagem do longo ensaio *Variaciones sobre el Pájaro y la Red* – é mais do que um acto: requer um *estado de escritura* (VALENTE, 2008: 431). Dentre os chineses, dir-se-ia que esse estado de escritura exige *hsin*, isto é, a “totalidade do nosso funcionamento psíquico” (WATTS, 1979: 45). De um modo geral, *hsin* é um termo importante em todo o pensamento tradicional chinês e, muito embora seja traduzido costumeiramente como ‘mente’ ou ‘coração’, nenhuma dessas palavras é satisfatória para a compreensão do que seja *hsin* na cultura oriental. “A dificuldade nas nossas traduções”, explica Alan Watts, “reside em ser a *mente* demasiado intelectual, demasiado cortical, ao passo que *coração* na sua acepção corrente é demasiado emocional” (WATTS, 1979: 44). *Hsin*, por outro lado, está

anos a tentar encontrar a maneira perfeita de soltar a corda do arco, lembra Alan Watts em *O Budismo Zen*, pois deveria fazê-lo ‘não intencionalmente’. “A arte não pode ser aprendida a não ser que a flecha ‘se dispare a si própria’”, escreve Watts, “a não ser que a corda seja soltada *wu-hsin* e *wu-nien*, sem ‘mente’ e sem bloqueio ou ‘escolha’.” (WATTS, 1979: 233).

associado ao ponto de equilíbrio central que engloba toda a parte superior do corpo. Nesse sentido, no princípio do *hsin* “não se trata de reduzir a mente a uma imbecil vacuidade” (WATTS, 1979: 41), mas de trazer à cena a sua inata e espontânea inteligência. Quando um homem, portanto, aprende a dominar, equilibrar e explorar o seu *hsin* – para que “funcione do modo integrado e espontâneo que lhe é natural” (WATTS, 1979: 45) – ele começa a manifestar o tipo especial de ‘virtude’ chamado *te*¹⁴⁵. Em suma, o *te*, finaliza Watts, é o inimaginável engenho vinculado ao funcionamento exponencial do *hsin* (WATTS, 1979: 47).

Dentre as artes vinculadas ao espírito zen desenvolvidas na China, uma das que parecem exigir maior empenho do *hsin* para a sua execução é a arte da caligrafia. “Ainsi, dès l’origine”, observa François Cheng, a caligrafia sempre foi “une écriture qui se refuse à être un simple support de la langue parlée” (CHENG, 1977: 11). Há muitos séculos, prossegue Cheng, que a escritura ideográfica chinesa exige uma intensa dialética entre a palavra escrita e a evocação imagética da coisa representada. Não obstante, essa relação na cultura oriental entre palavra e coisa – assim como o desenvolvimento de uma ‘cultura caligráfica’ aos moldes chineses – é difícil de ser pensada rigorosamente nos termos da nossa cultura, já que a sua estruturação se encontra intimamente ligada à própria realidade do alfabeto chinês. Diferentemente de nosso alfabeto fonético, o sistema de escrita chinês é logográfico ou ideográfico, isto é, cada ideograma representa uma idéia/sentimento essencial ou uma coisa prototípica. Muitos ideogramas, já pela sua imagem, evocam o que nomeiam, como, por exemplo, o ideograma ‘árvore’ – 木 –, que, em repetição, gera idéias coletivas, como em ‘bosque’ – 林 – e ‘floresta’ – 森¹⁴⁶. Embora seja discutível a questão da sua arbitrariedade linguística, Cheng defende que foi o sistema semiótico da caligrafia chinesa que conseguiu estabelecer uma relação mais íntima com o real, na qual “il n’y ait pas de rupture entre signes et monde, et par là, entre homme et univers” (CHENG, 1977: 13).

¹⁴⁵ O poder ou as virtudes do *te* aparecem primeiramente descritos no *Tao Te Ching* (WATTS, 1979: 33). Escrito pelo fundador do Taoísmo, Lao-Tzu – contemporâneo mais idoso de Kung Fu-Tzu ou Confúcio – o *Tao Te Ching* é um pequeno livro de aforismos no qual se estabelece os princípios do Taoísmo.

¹⁴⁶ De um modo geral, os ideogramas são compostos por uma variedade entre traços, os quais podem ser longos, curtos, horizontais, verticais ou curvilíneos em seus pontos iniciais, mediais ou finais. E é da combinação entre esses traços que surgem as palavras, muito embora idéias secundárias surjam da combinação ou da alteração de ideogramas basais. Por exemplo, para se obter a idéia de ‘brilho’, combina-se o ideograma que nomeia o ‘sol’ – 日 – com o que nomeia a ‘lua’ — 月, obtendo-se o ideograma 明.

Desse modo, é possível compreender o porquê de se afirmar que a escritura poética de um calígrafo é um acto ritual único, no qual os seus gestos e os símbolos grafados apresentam uma unidade semântica inegável. “En pratiquant cet art”, afirma Cheng, “tout Chinois retrouve le rythme de son être profond et entre en communion avec les éléments” (CHENG, 1977: 16), pois, quando um calígrafo escreve um poema, ele não se limita ao simples gesto mecânico de copiar os signos: “En calligraphiant, il ressuscite tout le mouvement gestuel et toute la puissance imaginaire des signes” (CHENG, 1977: 16). Um calígrafo, portanto, através de sua arte, tende a penetrar os níveis mais profundos da realidade simbólica, semântica e metafísica dos signos, a fim de assimilá-los na sua potência originária. A partir dessa relação subjetiva, se quisermos de caráter talismânico, com as palavras em sua essencialidade, o calígrafo tende a descobrir o seu próprio lugar no universo. A palavra do calígrafo, o signo escrito do calígrafo, a gestualidade tornada matéria poética do calígrafo – afirma Cheng – responde pelo nome *tzû-yen*. *Tzû-yen*, a ‘mot-oeil’ em sua tradução francesa, é a palavra que, de súbito, ilumina todo o poema (CHENG, 1977: 17). *Tzû-yen*, em José Ángel Valente, é a inscrição da *palabra inicial* ou do *logos espermático*: substância maior de sua escritura poética.

2.4. Da gravitação à muscularidade enquanto técnicas: Diálogos com o *haikai* e a escultura de Eduardo Chillida

“El zen [...] es lo inesperado, lo imprevisible” (VALENTE, 2008: 507), escreve Valente em *Elogio del Calígrafo*, ao recordar as palavras de Daisetz Teitaro Suzuki em *The Awakening of Zen*. E foi a partir dessa preciosa lição, prossegue o poeta galego ainda no texto ‘Mark Tobey o el enigma del límite’, que a escritura poética tornou-se pensável como *no intencionalidad* e radical descondicionamento (VALENTE, 2008: 507). Embora tenha surgido na China durante a Dinastia Tang, o Zen Budismo¹⁴⁷ – que já havia se associado à psicologia chinesa e à filosofia indiana

¹⁴⁷ Antes de prosseguirmos em nossa discussão sobre o Zen Budismo e a sua relação com a escritura caligráfica, uma nota faz-se muito importante. Diferentemente das outras escolas de Budismo, o

– encontrou sua maior expressão filosófica no Japão. De fato, durante os séculos XIII e XIV se intensificaram as relações culturais entre a China e o Japão, e o *Tch'an*, até então um sistema metafísico chinês, desenvolveu-se no Japão através do intenso fluxo migratório de monges zen budistas na dinastia Sung¹⁴⁸. Durante a lenta e progressiva assimilação da cultura chinesa pelo Japão desde o século V – explica Zeami – ao Zen Budismo, a cultura japonesa incorporou elementos dispersos do Confucionismo e do Taoísmo¹⁴⁹, que contribuíram para a excepcionalidade do espírito japonês (ZEAMI, 1999: 35).

Não obstante, notamos que foi justamente a partir da sua relação dialógica com o espírito zen na arte oriental que Valente acercou-se com maior vigor daquilo que em sua poética chamou de ‘materia interiorizada’. O Zen nas artes, observa Rafael Pérez Alegre, “trata de liberar al hombre, al artista, de las limitaciones de la identidad” (ALEGRE, 2005: 97). “A l’égale des autres arts du Japon, tels que le Nô, le tir à l’arc, la calligraphie, la peinture”, escreve o poeta francês Yves Bonnefoy no texto introdutório de sua obra *Du Haïku*¹⁵⁰, “le haïku est par essence plus qu’un poème” (BONNEFOY, 1999: IV). Esse curto poema de três versos com 5/7/5 sílabas – prossegue Bonnefoy – é uma prática de escritura que, primando pela obtenção do

acordar ou o *bodhi* ocorre de modo menos sistemático e doutrinário no Zen. Conforme analisa Alan Watts, embora o Zen também seja *dhyana*, isto é, meditação, ele não é de todo modo uma prática formal no Zen. Através de seus métodos menos simbolistas e mais objetivos, prossegue, “a nota característica do Zen é o acordar imediato ou instantâneo (*tun wu*) sem qualquer passagem por fases preparatórias” (WATTS, 1979: 102). Mircea Eliade, por sua vez, em *Patañjali e o Yoga*, defende que esta iluminação do espírito ou aquisição do *satori* de maneira menos sistemática – tão característica do Zen – já estava presente desde os fundamentos do próprio Budismo chinês. Embora à primeira vista, explica Eliade, o Buda rejeite tanto a ortodoxia bramânica quanto as tradições ascéticas dos *Upanishads*, o problema central da filosofia indiana ainda lá se encontrava: a libertação do homem em relação aos sofrimentos terrenos (ELIADE, 2000: 163). Conforme já escrevia o indologista francês Émile Sénart em 1900, relembra Eliade, “Foi sobre o terreno do próprio Yoga que Buda se elevou; sejam quais forem as novidades que tenha podido introduzir, foi no mundo do Yoga que se formou o seu pensamento” (SÉNART apud ELIADE, 2000: 163).

¹⁴⁸ Nesse sentido, escreve Alan Watts: “Navios carregados de monges, como se fossem mosteiros flutuantes, singraram entre a China e o Japão não transportando apenas sutras e livros clássicos chineses, mas também chá, seda, cerâmica, incenso, pinturas, produtos químicos, instrumentos musicais, e todos os requintes da cultura chinesa – para não mencionar artistas e artesãos chineses.” (WATTS, 1979: 213).

¹⁴⁹ Há de se considerar duas importantes tradições filosóficas na China, o Confucionismo e o Taoísmo. Embora exerçam entre si uma relação potencialmente opositiva, elas são, em essência, complementares em seus fundamentos. Em termos gerais, o Confucionismo – organizado como um sistema normativo – trata das convenções e dos códigos educacionais, linguísticos, éticos e legais na organização social da vida chinesa. Por outro lado, o Taoísmo – reorientação subjetiva das condutas externas – é uma espécie de libertação em relação aos padrões convencionais na sociedade tradicional chinesa (WATTS, 1979: 29). Esta ocupação, conclui Watts, “é, regra geral, ocupação de homens mais idosos, e especialmente de homens que se retiram da vida activa na comunidade” (WATTS, 1979: 29).

¹⁵⁰ Livro localizado dentre as obras que constituem o acervo da biblioteca pessoal de José Ángel Valente.

satori, é antes de tudo “une voie d’accès au secret du monde” (BONNEFOY, 1999: XV).

É a partir desse paradigma que concordamos com Lezama Lima quando – em ‘José Ángel Valente: Un poeta que camina su propia circunstancia’ [1976] – observa que Valente rejeita a escritura de um *eu* poético (“rescate del individuo”) para fundar a sua poética numa “conciencia universal para lo visible y lo invisible, donde los muertos participan también, como creían los egipcios”¹⁵¹ (LEZAMA LIMA, 2000: 306). Pois, de modo semelhante à escritura japonesa do *haikai*, a poesia valentiana é caracterizada por ser uma escritura na interioridade anónima e essencial das coisas. Semelhantes aos escritores de *haikai*, poderíamos dizer que poetas como Valente – citando palavras de Bonnefoy – “aiment d’ailleurs isoler dans le flux de la perception tels frémissements, tells rides de la surface sensible” (BONNEFOY, 1999: XVI). Em *Tres Lecciones de Tinieblas*, por exemplo, conforme discutiremos com maior circunspeção no capítulo seguinte, o poema curto, o verso sumariamente substantivo, a hermenêutica simbólica da poesia cifrada em três distintas mitografias, parecem construídos de modo a isolar as coisas do seu movimento profano. Captar um instante de essencialidade no circuito intangível das coisas parece ser, ao nosso ver, um firmamento estético comum à poesia japonesa e à poesia de Valente¹⁵².

De fato, o que os japoneses designavam de *poesia curta* é um segmento histórico (550-1500) do que eles chamam de *waka*. Versos sérios em sua própria língua, explica o professor de cultura japonesa Earl Miner em *An Introduction to Japanese Court Poetry*, que desde os seus primórdios sempre teve relações estreitas com os sistemas filosóficos japoneses. Não por acaso, esse caráter único da poesia oriental – caracterizado pela *vontade* de dotar o homem japonês com uma sensibilidade estética e um *logos* gnóstico invulgares – fez do *haikai* um objeto de meditação apreciado em grande parte dos sistemas metafísicos japoneses (MINER, 1968: 105).

¹⁵¹ Diferentemente de nossa tradição poética de expressividade romântica, com ênfase na subjetividade lírica, a tradição do *haikai* realiza uma *despersonalização poética* através da qual a escritura tende a incorporar uma expressividade intensamente filosófica e atemporal. Muito embora tenhamos utilizado, em nossa tradição ocidental de poesia moderna, processos de despersonalização poética, o seu fim atendeu, quase sempre, a uma necessidade de tornar a poesia em uma *metagrafia* sobre os seus protocolos formais ou lírico-subjetivos.

¹⁵² A dedicação de Valente à poesia oriental aparece igualmente em suas releituras e traduções para o galego ou para o espanhol de versos seja do *haikai* ou seja do *koan*. Em *Madorla*, de 1982, por exemplo, Valente apresenta sua própria versão de versos escritos pelo poeta japonês Takuboku Ishikawa.

Não obstante, temos de notar que a influência estética do *haikai*¹⁵³ de modo algum aparece na poesia valentiana como um maneirismo independente dos grandes fluxos de pensamento poético com os quais o poeta sempre se identificara. Existe – observa Claudio Rodríguez Fer em ‘Valente y la senda del Extremo Oriente’¹⁵⁴ – uma intensa tradição hispânica de escritura de *haikai*. Se essa tradição¹⁵⁵ se consolidou através da expressão grave e do gênio rústico de Matsunaga Teitoku (1571-1653), a escritura poética valentiana, por outro lado, deixou-se influenciar mais pelo animismo meditativo de Bashô (1643-1694) (RODRÍGUEZ FER, *n/d*), cujos versos “leva-nos a sentir de novo o mundo como quando os nossos olhos atônitos o viram pela primeira vez” (WATTS, 1979: 220).

Sempre houve uma certa tendência na cultura japonesa para o inacabado, o irregular, o instante da matéria entre a plenitude e o vazio, observa Zeami (ZEAMI, 1999: 40). Esse respeito formal pela matéria em repouso, ao seu movimento do *não-ser* ao *vir-a-ser* – como o instante no qual um ramo está a ponto de estalar e florescer¹⁵⁶ –, esse vazio no tempo que está no princípio e no fim de todas as coisas, sempre despertou um especial fascínio nas artes do zen. Os mestres da pintura paisagista Sung, por exemplo, criaram uma tradição de ‘pintura da natureza’ que jamais foi superada em qualquer parte do mundo, porque ela – explica Alan Watts – “mostra-nos a vida da natureza – das montanhas, dos rios, nevoeiros, rochedos, árvores e pássaros – tal como são sentidos pelo Taoismo e pelo Zen” (WATTS, 1979: 214). *Sumi-e*, como os japoneses chamam a esse estilo de pintura, foi aperfeiçoado provavelmente na dinastia T’ang, pelos lendários mestres Wu Tao-tzu (700-760) e Weng-wei (698-759).

“Um dos traços mais salientes da paisagem Sung, bem como do *sumi-e*”, observa Watts, “é o relativo vazio do quadro” (WATTS, 1979: 215): um vazio que, contudo, faz parte da pintura e não apenas configura um fundo por pintar¹⁵⁷. Exemplo desse tipo de espírito estético encontramos mais uma vez nos grandes

¹⁵³ O próprio Valente – relembra Fer em menção ao poema de clara inspiração japonesa ‘Cima del canto’ – se dedicou a essa refinada e sutil escritura que solicita uma extrema concentração sobre um ponto específico, e momentâneo, do estado impermanente de ser da natureza.

¹⁵⁴ Texto prefacial à versão artesanal do poema valentiano ‘Cima del canto’, grafado em tecido, e acompanhado com desenhos de Coral Valente.

¹⁵⁵ Sobretudo a partir do pioneirismo modernista do poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945).

¹⁵⁶ Não por acaso, em sua obra, Alan Watts enfatiza: “O ouvinte não japonês deve recordar que um bom *haiku* é um seixo lançado no lago da sua mente” (WATTS, 1979: 220).

¹⁵⁷ Em princípios do século XVII, os artistas japoneses criaram um estilo ainda mais sugestivo de *sumi-e*, chamado *haiga*, que era utilizado para ilustrar os poemas *haiku*.

jardins de areia e rocha de Kyoto, dentre os quais podemos citar o Jardim de Ryoanji. Nele, o *bonseki* – isto é, a arte de jardinagem como o *cultivo de rochas* - parece evocar um incansável apelo à serenidade e à simplicidade estética. O estilo de jardim que melhor se adapta ao zen, portanto, não é o das paisagens ornamentadas, cansadamente ocupadas por diversos elementos, “com grous de bronze e pagodes em miniatura”, descreve Watts (WATTS, 1979: 231). A intenção dos melhores jardins japoneses, finaliza, é sugerir simplesmente a atmosfera geral da ‘montanha e água’, ao mesmo tempo em que os elementos relacionados com o espaço vazio despertam-nos a sensação do *maravilhoso Vácuo* de onde o acontecimento emerge subitamente.

“Die Leere ist nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel” (HEIDEGGER, 2009: 30), escreve o filósofo alemão Martin Heidegger em sua obra *Die Kunst und der Raum (El Arte y el Espacio)*, que – na tradução castelhana de Jesús Adrián Escudero – poderíamos entender algo como “El vacío no es nada. Tampoco es una falta” (HEIDEGGER, 2009: 31). À luz da estrutura semântica da língua germânica, Heidegger reflete que na raiz do verbo *leeren* (‘esvaziar’) ecoa o verbo *lesen* (‘ler’). Assim, no seu sentido originário, prossegue o filósofo, o espaço vazio – embora ordinariamente pensado à luz da substância, e por isso gratuidade oca e matéria negada – encontra no seu próprio centro ‘esvaziado’ o sentido ontológico do seu ser e de sua função enquanto *vazio*¹⁵⁸. O breve ensaio em questão apareceu pela primeira vez no outono de 1969, numa edição limitada de 150 exemplares que, elaborada pela editora Erker-Press de Barcelona, vinham acompanhados de 7 litocolagens de Eduardo Chillida. *Die Kunst und der Raum*, de fato, trata-se de um grande encontro de Martin Heidegger com a escultura aérea do artista basco Eduardo Chillida (1924-2002). Em suas 48 páginas – escritas em caligrafia gótica sobre pedras, de maneira a retomar a antiga tradição da litografia –, Heidegger discute fundamentais questões relacionadas com o ofício escultórico, o ‘domínio do espaço’ e a sua habitação como

¹⁵⁸ Sejam mais claros: pensemos numa panela de barro e numa ânfora de água. Esses objetos, em primeiro lugar, encontram a sua *função instrumental* justamente a partir da sua nuclearidade vazia, isto é, do seu espaço interno desocupado e escavado para receber algo. Em segundo lugar, a *natureza do seu ser*, isto é, aquilo que nos torna capazes de distinguir uma panela de barro de uma ânfora de água, se define não só pelo seu espaço interno escavado, mas pela forma como esse espaço interno encontra-se escavado e pela relação que ele exerce com a forma externa que o comporta (por exemplo: uma panela de barro, mais achatada e rotunda, dificilmente terá um afunilamento superior oco para a saída de água). Portanto, à luz dessa simples exemplificação, podemos já nos aproximar com maior atenção e respeito a esse tema que ordinariamente poderia ser pensado como irrelevante: a relação intrínseca entre projeção matérica e espaços vazios.

marca indelével da experiência humana, e a capacidade da obra plástica construir espaços vazios: isto é, lugares não-ordinários de experiência humana.

“El vacío es el espacio que puede recibir o contener” (VALENTE, 2008: 497) – escreve Valente em ‘Rumor de límites’¹⁵⁹, texto em torno de Eduardo Chillida –, pois muito antes que a matéria seja recuperada como *resto cantable*, no seu interior há de se formar um espaço a partir do qual as matrizes geradoras possam ser gravadas e daí reverberadas até a sua última camada. De facto, o escultor basco – ao lado de Celan, Lezama e Tàpies – foi um artista em quem Valente sempre demonstrou profundo interesse estético¹⁶⁰. Conforme comprovam seus textos ‘Rumor de límites’, ‘Chillida o la transparencia’ e ‘El arte como vacío (Conversación con Eduardo Chillida)’, as discussões valentianas sobre Eduardo Chillida partem de um argumento dialético, através do qual o poeta galego, ao analisar a exploração do vazio e a questão da ‘matéria interiorizada’ no artista basco, o envolve na atmosfera ontológica de sua própria escritura poética. É justamente a partir dessa perspectiva estética que Eduardo Chillida se tornou paradigmático para Valente pensar o fenómeno da criação poética enquanto a capacidade de manipular a matéria até ao ponto em que nela se revele a sua própria *oscura matriz original*. Duplo movimento de interioridade e exterioridade – [en] *el ritmo del corazón* – que encontra na mão o seu ponto de convergência da forma:

La mano se cierra, es puño: pura interioridad. La mano se abre, es palma: pura forma de darse a los otros, solidaridad. La mano se abre y se cierra, parpadea o late como un ala: la mano es ala, ave, signo de una anunciación. La mano tiene en ese doble movimiento el ritmo del corazón. (VALENTE, 2008: 589-590)

Texto escrito sobre o escultor basco, mas sob o impacto da morte do artista plástico Antonio Saura (1930-1998), em ‘Chillida o la transparencia’¹⁶¹ fica-nos mais evidente a defesa valentiana da inscrição gestual do artista como *entrada en la*

¹⁵⁹ Texto pertencente a *Elogio del Calígrafo*.

¹⁶⁰ À semelhança do material sobre Antoni Tàpies no seu espólio pessoal, sob os cuidados da Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, encontramos um imenso dossiê sobre Eduardo Chillida. Entre fotos, recortes de entrevistas em jornais e diários semanais, fotocópias de suas obras escultóricas, livros-catálogo com reproduções de suas obras e ensaios sobre o escultor, Ferran García Sevilla, Joan Miró e Antonio Saura, podemos encontrar os magistrais ensaios ‘Chillida entre el hierro y la luz’, de Octavio Paz, e ‘Les sculptures philosophiques d’Eduardo Chillida’, de Gilbert Lascault.

¹⁶¹ Texto recolhido na coletânea de ensaios sobre arte *Elogio del Calígrafo* [1972-1999].

matéria. “Chillida es un gran creador de interioridad” (VALENTE, 2008: 589), prossegue o poeta galego, pois durante sua vida trabalhou com o gesso, a madeira, o ferro e o granito. Suas mãos ora talharam, ora esculpiram, ora modelaram, ora forjaram em diferentes materiais, mas sempre buscaram o “vacío como espacio positivo” (DE ORY, 2014: 368), escreve José Antonio De Ory em ‘Chillida, el desocupador del espacio’. Heidegger, por sua vez, em *El Arte y el Espacio*, fala de três espaços interrelacionados na figura escultórica: o espaço matérico ocupado pela sua volumetria plástica; o espaço atmosférico do seu entorno, responsável por ‘colá-la’ no ambiente; e, por fim, o espaço interior da escultura como um ‘vazio’ escavado e que subsiste entre os seus volumes. Para Chillida, observa De Ory, este último é o espaço primordial sobre o qual o seu trabalho escultórico inside (DE ORY, 2014: 367-368): um vazio que é tão parte da obra quanto o próprio elemento matérico. É justamente esse vazio espacejado – mas que em nada remete ao ‘vazio como uma falta’ – que constitui o lugar por excelência de incrustação dos sentidos essenciais na escultura de Eduardo Chillida. “El vacío del escultor”, escreve De Ory:

‘el hueco’ de Chillida, sí está, dentro, en su pieza, entre la madera, entre el hierro, entre el hormigón. Y por eso, porque está dentro, porque es-dentro, es algo, no es ausencia: se le ha hecho espacio. [...] Existe. Está presente. Es. (DE ORY, 2014: 367)

Chillida, o *arquitecto del vacío* – como chamou Valente –, foi um *escultor arquitetônico*, assim definiu Heidegger, pois o artista basco arquitetava ao esculpir. Tradicionalmente, a escultura é uma arte de ocupação matérica do espaço – explica Valente em ‘Rumor de límites’ –, e o que Chillida buscou realizar foi “un arte del vacío o de la interioridad” (VALENTE, 2008: 497), como historicamente foi explorado pela arquitetura. Sua obra, conforme o mesmo afirma, muitas vezes se encontra nesse limite entre *matéria formada*, *vazio escavado* e *espaço penetrado* (seja pelo ar, pela luz ou pelo mar). Não por acaso, o artista basco confessa não saber:

[...] si lo que estoy separando del espacio, lo que estoy esculpiendo, es la masa de materia que estoy trabajando, o es el aire que se está haciendo pasillos ya interiores y cerrados para

siempre. (CHILLIDA apud DE ORY, 2014: 368)

De fato, conforme observa Octavio Paz, algumas esculturas de Eduardo Chillida são como *trampas para apresar lo inaprensible*: o vento, a luz, o rumor das ondas, a música, o silêncio (PAZ apud DE ORY, 2014: 368). Nesse sentido, Gilbert Lascault faz notar em ‘Les sculptures philosophiques d’Eduardo Chillida’ que os próprios títulos de suas obras vêm insistir nessa relação entre escultura e o inapreensível. De modo a reabilitar os gêneros ditirambo e panegírico – escreve o crítico de arte francês –, as esculturas de Chillida afirmam uma das mais importantes funções da arte de todos os tempos: o canto das virtudes ou a celebração do maravilhamento (LASCAULT, 1989: 58), conforme atestam suas obras *Musique des Sphères, Rumeurs de Limites, Musique des Constellations, Hommages à la Mer, Un Éloge du Feu, Un Éloge du Fer, Un Éloge de l’Air*. É justamente neste sentido – o de celebrar o maravilhamento diante das potências primordiais do mundo – que o progressivo monumentalismo arquitetônico de suas obras nos fazem recordar das construções megalíticas de antigas civilizações do mundo. Através dessa aura de transcendentalidade a contornar a forma escultórica, afirma Chillida em entrevista concedida ao jornalista Antonio Zaya, na revista *Culturas*, a 28 de janeiro de 1989:

Yo aspiro a que, en el futuro, cuando los hombres de mañana visiten los lugares que mis obras han creado se hagan las mismas preguntas, las vean con los mismos ojos interrogantes y absortos con que hoy contemplamos las grandes obras de nuestros antepasados, los monumentos megalíticos, las pirámides (CHILLIDA apud ZAYA, 1989: 4)

“Chillida es, en cierto modo, un artista de lo sagrado” – afirma Antonio Zaya – “el más moderno de los artistas primitivos” (ZAYA, 1989: 4). Pois, se é verdade que o mundo de Chillida não é o mero mundo das formas visíveis, tão pouco é o mundo da essência metafísica das matérias. As obras de Chillida – citando palavras do investigador Kosme M. de Barañano sobre o escultor indiano-britânico Anish Kapoor – não são uma interioridade uterina. Antes de tudo, são um *témenos*, “el vacío del claro del bosque, un sagrario arquitectónico que sí remite a esas fuerzas naturales” (BARAÑANO, 1991: 35). Não por acaso, as matrizes geradoras de suas

obras sempre foram inspiradas pelas forças matriciais dos quatro elementos empedoclianos – ar, terra, fogo e água. “La forma – hierro, madera, acero, granito –”, por fim, “es el teatro de las mutaciones del espácio” – conclui Octavio Paz em ‘Chillida entre el hierro y la luz’ – “que se vuelve sucesivamente viento, rumor, música, silencio” (PAZ, 1980: 43).

É justamente nesse sentido, observa Gilbert Lascault, que o escultor compara as suas obras com a música dos bascos: “rigide, sévère et semble toujours l’accompagnement de vieux rites oubliés” (LASCAULT, 1989: 58). Ritos, sem dúvida – explica o crítico francês –, ligados aos gestos dos ferreiros e dos marinheiros. “Il tente ainsi”, finaliza Lascault, “de définir un certain rapport de l’art à son enracinement dans un territoire” (LASCAULT, 1989: 58). E nesses territórios escultóricos – uma vez abertos ao mar, à luz ou aos ventos –, ecoa “el carácter sacro de un templo inacabado”, enfatiza Valente em ‘Chillida o la transparencia’: a presença ruída de “un dios, próximo y lejano a la vez, pero nunca alcanzable y siempre prometido” (VALENTE, 2008: 587-588). “Por eso escribe Heidegger”, lembra Valente:

‘Espaciar es dejar libres los lugares donde un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares en que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo’. La escultura no sería así un apoderamiento del espacio, sino la apertura de un entorno. (VALENTE, 2008: 498)

Una vez tuve un sueño [...] – com essa expressão invariavelmente, e por diversas ocasiões, iniciou Chillida o relato da sua história com Tindaya. “El sueño fue el de penetrar en una montaña y abrirla al aire y a la luz”, explica o escultor basco, a idéia era criar um lugar originário, no qual “el hombre pudiera estar consigo mismo, pero no solo, sino como en un claustro materno oyendo los latidos del mundo” (CHILLIDA apud SANTANA, 1997: 3). E nesse vazio escavado – lugar desocupado pela pedra – terra, ar, luz e homem podem se tornar aquilo que, talvez um dia, tenham sido: um mesmo princípio de *ser*. O sonho de Chillida, podemos perceber, era o de criar, nessa montanha sagrada da ilha de Fuerteventura, “un espacio para el hombre, para todos los hombres” (CHILLIDA apud SAMANIEGO,

1995)¹⁶², conforme declara ao jornal *El País* a 30 de julho de 1995. “Lo que Chillida se propone no es nada nuevo”, observa Lázaro Santana em ‘El hombre y la montaña’:

desde los egipcios de Abu Simbel, los nabateos de Petra, los hindúes de Ellora, los indios de Colorado [...] los hombres han pretendido dejar *dentro* de la montaña las huellas de su devoción excavando un lugar de encuentro con dios, lugar que estuviera en comunicación con la naturaleza y a resguardo del tiempo (SANTANA, 1997: 4)

“Y de repente tengo la intuición de que no debía seguir haciendo agujeritos en unas piedras”, observa o artista basco no breve ensaio a três mãos¹⁶³ ‘El arte como vacío (Conversación con Eduardo Chillida)’, “sino un gran espacio dentro de una montaña [...] que yo ofrecería a los hombres” (VALENTE, 2008: 564). Para além do golpe, para além da inscrição, para além da escavação, relembra Francisco Calvo Serraller, Chillida parece ser um daqueles *escultores talladores* que, na acepção de Alberti, “van cavando hasta que en la propia intimidad de la materia, ya sea ésta una piedra o una montaña, encuentran el secreto de su espacio, lo que define su propia esencia” (SERRALLER apud VALENTE, 2008: 555-556).

No ideário do seu projeto, o centro cúbico escavado da montanha teria três comunicações com o exterior, relembra Chillida (CHILLIDA apud VALENTE, 2008: 565), duas que buscariam a luminosidade astral, isto é, do sol e da lua, e outra a oeste, em direção ao mar. No entanto, toda montanha parece que sempre tem um segredo, observa Serraller, “es como las pirámides de Egipto, que de repente entras por sitios, te pierdes, te encuentras tesoros, encuentras la muerte [...]” (VALENTE, 2008: 565). “Yo me pregunto si esa penetración en la montaña”, se indaga Valente a partir da observação de Serraller, “no está creando un secreto que no había antes” (VALENTE, 2008: 566). E no secreto da montanha, diferentemente daquele que foi um sagrário primitivo para o divino, Chillida idealiza um espaço, ao mesmo tempo, de resistência contra o esquecimento e de afirmação da memória do homem. De uma

¹⁶² Contudo, conforme era previsível, o governo canário, após estudos geológicos na região, não aprovou o prosseguimento da estação cultural de 50 m³.

¹⁶³ O texto, recolhido em *Elogio del Calígrafo*, se trata de um diálogo estético entre Eduardo Chillida, Francisco Calvo Serraller e José Ángel Valente.

questão teológica, a montanha de Chillida desembocaria numa grande questão antropológica, na qual a pedra – em conjunção com a gravitação do vazio e a intervenção técnica do ladrilho e de placas de ferro – esculpiria os rastros existenciais de uma civilização, daqui a tempos, quiçá esquecida. E assim, “cuando la piedra y el ladrillo yacieran por el suelo desfigurados, rotos, vueltos al polvo original”, tal como sintetiza De Ory:

la montaña aún se erguiría intacta, indicando no ya la presencia de un dios sino la de unos hombres cuya pasión la había excavado; el dios del lugar es hoy quizás una idea sin sentido; [...] lo que esos lugares deparan es el encuentro contigo mismo: *estás ante tu propia imagen hecha espacio en medio de la piedra.* (DE ORY, 2014: 369-370)

“El espaciarse aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre” (HEIDEGGER, 2009: 21), escreve Heidegger em *El Arte y el Espacio*. Muito embora estejamos acostumados, pelo próprio Heidegger, a ler a questão do *habitar* em relação com a linguagem – *a linguagem é a casa do ser; poeticamente o homem habita* –, a questão do habitar que, por ora, nos interessa é aquela diretamente ligada aos espaços físicos. Ainda em seu texto, Heidegger observa que a escultura, *prima facie*, é percebida como uma técnica de ocupação do espaço. À semelhança da arquitetura urbana, o corpo plástico materializa um *entorno* a partir do qual ele aparece basicamente como as formas particulares da *res extensa*. “La obra de arte no sería en definitiva”, avalia o investigador Eugenio Fernández em seu ensaio ‘Heidegger y Chillida’, “más que una clase particular de objetos [...] objetos con una distinción, pero nada más” (FERNÁNDEZ, 2014: 357).

Contudo, esses são pressupostos subvertidos pela obra de Chillida. Se é verdade que a obra plástica instaura uma corporização semelhante àquelas da *res extensa*, a escultura de Chillida, defende Heidegger, confere ao objeto um *entorno* a partir do qual a sua relação espacial com o homem é de uma ‘habitação’ em meio à *res publica* (HEIDEGGER, 2009: 29). Nesse sentido, devemos notar que construir autoestradas, estádios e teatros não significa o mesmo que construir moradias e casas. *Construir para habitar* – observa Heidegger – é de uma ordem diversa daquela que vigora no princípio do *construir para urbanizar* (HEIDEGGER apud

FERNÁNDEZ, 2014: 357).

“Habitar es algo propio de los mortales”, escreve Eugenio Fernández, “los dioses no habitan” (FERNÁNDEZ, 2014: 359). Em verdade, o habitar trata-se de uma debilidade – uma carência, se quisermos –, de um lugar onde proteger-se. “El hombre necesita habitar porque es fragil”, comenta Fernández à luz da poesia de Rilke, “la naturaleza no lo ha protegido suficientemente, lo ha abandonado” (FERNÁNDEZ, 2014: 358). “Habitar”, prossegue, “es hacer algo de nuestras entrañas, que tiene que ver con nuestros orígenes” (FERNÁNDEZ, 2014: 358), mas, contudo, implica também um *extrañamiento*: implica que o outro apareça como ameaçador, em última instância, como sinistro.

É justamente neste sentido que as esculturas de Chillida aparecem para Heidegger como uma radical estrutura arquitetônica na qual o *habitus* – costume e espaço de proteção – congrega o *extrañamiento* – abertura e espaço de liberdade. Se pensarmos, por exemplo, no *Elogio del Horizonte*¹⁶⁴ (vide Anexo XXXIII), se pensarmos, ainda, nos espaços vazios dessa impressionante peça de concreto, podemos compreender como ela, na avaliação de De Ory, se mostra como um lugar íntimo e protetor. Contudo, embora seja uma ‘habitação’ pública que congregue os homens – tal como ocorre com as praças –, em seus vãos internos o nosso habitar não se reduz ao *habitus*, isto é, à cegueira protetora da habitação domesticada. Nessa posição limite, ao mesmo tempo ponto de fuga e de origem, o homem pode ouvir o mar de maneira completamente diferente, observa Chillida (CHILLIDA apud DE ORY, 2014: 369), como talvez nunca antes nem depois poderá ouvir. Em seu espaço côncavo entre a magnitude da matéria e a gravitação do vazio a se impor sobre o horizonte de Gijón, “el hombre se ve y se asume ínfimo”, finaliza De Ory, “asustado frente a lo que lo desborda y lo cuestiona” (DE ORY, 2014: 369).

“La forma, dice Nietzsche” – relembra Valente – “es para el artista lo que el no artista llama fondo”¹⁶⁵ (VALENTE, 2008: 587), isto é, “interioridad, camino hacia el adentro” (VALENTE, 2008: 496). E na essencialidade processual de Chillida, “lo que la forma cerca es el vacío”, escreve Valente ainda em ‘Rumor de límites’,

¹⁶⁴ Obra instalada ao pé das águas marítimas, no Cerro de Santa Catalina de Gijón, município das Astúrias, em 1990.

¹⁶⁵ Não por acaso, a maioria dos textos integrantes de *Elogio del Calígrafo* tem como ponto de intersecção a discussão acerca desse gérmen interior – ou pulsão essencial – na materialidade da obra artística.

“Gravitación del vuelo ya despojado, al fin, del ave. Aire: peine del viento¹⁶⁶” (VALENTE, 2008: 497). *Espíritu de los Pájaros*, chamou o escultor a uma de suas primeiras esculturas em ferro, pois, conforme relembra o poeta francês Claude Esteban, “el pájaro es uno de los signos del espacio” (ESTEBAN, 1971: 44). “Jeroglífico del vuelo”, prossegue Esteban, “la escultura escribe sobre el espacio y lo que escribe es su propio movimiento alado” (ESTEBAN, 1971: 44). Hieróglifo de vôo, onde cada escultura diz uma coisa – *el hierro dice viento, la madera dice canto, el alabastro luz* (ESTEBAN, 1971: 44). “El espíritu mercurial es el símbolo de ese espíritu” – explica María Antonia De Castro – “que los artistas buscaban detrás de la apariencia de la naturaleza” (DE CASTRO, 2014: 177). Extraíndo das formas orgânicas o essencial – prossegue a investigadora – “Chillida encontraría la esencia de la escultura tanto dentro del material, como fuera, en la materia espacial que la circunda” (DE CASTRO, 2014: 183). Sempre dizendo *espacio* entre a gravidade e a gravitação, as suas obras realizam um movimento de convergência e equilíbrio entre forças aparentemente antagônicas (PAZ, 1980: 43). “Pacto de los gemelos enemigos” (PAZ, 1980: 39) – define Octavio Paz em ‘Chillida entre el hierro y la luz’ –, o mundo do escultor basco se manifesta nesse ponto intersticial entre o ferro e o vento, a luz e o granito, a matéria e o vazio.

De fato, essa linha de raciocínio sobre a gravitação matéria condiz-nos para uma das questões mais fibrosas no vitalismo poético de José Ángel Valente, pois o “sueño de aligerar las cosas, de levitar” – nota Francisco Calvo Serraller – “también es un sueño poético y de la mística española” (SERRALLER apud VALENTE, 2008: 559). Se, por um lado, a poesia está vinculada com a criação de um lugar onde a epifania seja possível, por outro lado, ela não pode emergir de um lugar já saturado de imagens, “porque en lo lleno, que está ocupado” – explica Valente em ‘El arte como vacío’ – “no se puede manifestar nada” (VALENTE, 2008: 566). A poesia, portanto, na acepção valentiana, golpeia, fere e divide as palavras com o intuito de

¹⁶⁶ Nessa passagem, Valente alude a um dos mais importantes conjuntos de obras de Eduardo Chillida, *Peine del Viento*. Há quatro versões distintas da obra: a primeira e a segunda, compostas em ferro; a terceira, em ferro e granito; e a quarta em aço. Contudo, embora diferentes, elas mantêm entre si um diálogo e uma unidade temática. Em geral, vemos uma mão projectada, aberta ou cerrada, a se estender sobre o mar ou sobre bosques. Em *Peine del Viento II* (ver Anexo XXXIV), por exemplo, uma das mais poderosas, vemos uma espécie de mão terrível cujos dedos se estendem sobre as rochas e o mar. Já em *Peine del Viento IV*, na culminação da série, vemos uma mão gigantesca, fechada e negra – numa construção bárbara e feroz –, cujas “láminas de acero contrapuestas”, define Octavio Paz em ‘Chillida entre el hierro y la luz’, “no guarda vestigios de sus metamorfosis anteriores” (PAZ, 1980: 42).

disponibilizar – nesse interior agora gravitado pelo vazio – um espaço íntimo onde a epifania sobre a palavra seja possível (VALENTE, 2008: 566). *Hay una espera / ciega entre dos latidos, / entre dos oleadas / de vida hay una espera* – escreve Valente em ‘Entrada al sentido’, de *Poemas a Lázaro* –, pois a escritura poética é sobretudo um ofício titânico de abertura de fendas e de vazios interiores:

Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.
Entre la voluntad y el acto caben
Océanos de sueño. (VALENTE, 2014: 113)

“À l’extrémité de la rêverie dure, règne le fer” (BACHELARD, 1970: 49), escreve o filósofo francês Gaston Bachelard no seu magistral ensaio sobre Chillida ‘Le cosmos du fer’. E o sonho de Chillida e de Valente sempre foi o de provocar a matéria em sua intimidade. Nesse sentido, cabe assinalar a importância das mãos – e a sua relação com o trabalho artístico – tanto na poesia de Valente quanto na escultura de Chillida. *Tengo las manos de ayer, me faltan las de mañana* (CASTAÑO, 2015: 23), é um aforismo numerosas vezes enunciado por Chillida, afirma a investigadora Beatriz M. Castaño em *Eduardo Chillida, Arquitecto*. Embora a citada frase tenha sido utilizada pelo escultor basco para expressar a condição insegura do artista diante do *acto criativo*, ela é alusiva para pensarmos a questão das mãos no próprio *instante de criação*.

“Las manos son un símbolo absoluto de la creación”, escreve Valente em ‘Chillida o la transparencia’, “Dios, en el Génesis, levanta – escultor primero [...] – del barro humedecido la forma humana” (VALENTE, 2008: 590). A mão do artista tem uma educação, uma prática – relembra René Huyghe – “movimentos técnicos historicamente determinados” (HUYGHE, 1986: 28). Contudo, a matéria tem o seu papel a desempenhar – defende o historiador –, e é por isso que um escultor sabe perfeitamente que encontrará diferentes limites e facilidades ao trabalhar com o mármore, a madeira ou o metal (HUYGHE, 1986: 28). Para Chillida, nem o barro, nem o mármore, nem a pedra foram elementos essenciais. “La pierre est masse”, explica Gaston Bachelard, “elle n’est jamais muscles” (BACHELARD, 1970: 49). A natureza do ferro, por outro lado, é completamente muscular: “Le fer est force

droite”, conclui, “force sûre, force essentielle” (BACHELARD, 1970: 50). Com o ferro, Chillida descobre que a escultura também é um ofício titânico – e por isso muscular –, pois “la mediación entre el martillo, el yunque y el hierro”, explica Octavio Paz em ‘Chillida entre el hierro y la luz’, “se realiza a través del cuerpo del herrero” (PAZ, 1980: 40). Estando presente em todas as suas fases escultóricas, a dominação do elemento férreo se iniciou em 1951 e se estendeu por todas as suas fases. Contudo, foi em sua época especificamente férrea que o seu ofício alcançou o estatuto artístico que mais nos interessa discutir na presente tese.

De fato, a sua fase escultórica dominada pelo ferro coincidiu com o seu abandono abrupto de Paris e o seu retorno ao País Basco. Regressar ao seu país significou, sobretudo, regressar para a antiguidade de seu povo e para os elementos essenciais da cultura basca: *o fogo e o ferro*. “Los vascos son un pueblo marinerero pero también herrero”, explica Paz, “las forjas de Vasconia eran célebres desde la época romana” (PAZ, 1980: 40). E a sua atitude ante o ferro, através do seu trabalho rítmico e muscular, buscou resgatar essa antiga tradição basca. Com essa mão ciclópica, finaliza Paz, “el artista golpea, hiere, modela, acaricia, pule y magnetiza el hierro” (PAZ, 1980: 40) para que o seu ofício titânico reencontre os ancestrais ferreiros de sua costa. “Chaque coup de marteau est une signature” (BACHELARD, 1970: 53), escreve Bachelard, em cuja muscularidade ressoam os antigos gestos das tradições bascas. Por fim, o que o ofício titânico de Chillida nos oferece é esse grande sonho de primitivismo humano, no qual “el espíritu de los materiales, de las cosas y del mundo” – citamos María Antonia De Castro – encontram-se integrados com o homem “en el cosmos a través de su propia materia y de su propio espíritu.” (DE CASTRO, 2014: 187).

“Le feu survit dans le fer froid” (BACHELARD, 1970: 52), nota Bachelard ainda em seu texto dedicado a Eduardo Chillida. E o fogo – observa Valente em ‘La memoria del fuego’¹⁶⁷ – é a forma de todas as formas (VALENTE, 2008: 433), a protoimagem de todas as coisas orgânicas e minerais. A chama, comenta o poeta galego à luz de Edmond Jabès e suas *Pages Brulées*, é essa “incesante memoria, residuo o resto cantable: ‘Singbarer Rest’” (VALENTE, 2008: 434). Não por acaso, Rabbi Nahman de Braslaw, grande mestre da tradição hassídica, decidiu queimar a sua obra *O Livro Queimado*. Essa atitude justifica-se pelo fato do gesto implicado

¹⁶⁷ Texto pertencente ao longo ensaio *Variaciones sobre el Pájaro y la Red*.

simbolizar algo que se encontra muito além da simples metarreferencialidade ao título da obra: *quemar el libro es restituirlo a una superior naturaleza*, explica Valente, é restituí-lo à própria natureza ígnea da palavra (VALENTE, 2008: 433). A *Tora* celeste está escrita em letras de fogo – relatam os mitos –, ao mesmo tempo se diz – na tradição corânica e hassídica – que o ‘verbo de fogo’ é a palavra proferida pelo justo na sua oração. Em todos os casos expostos, de Eduardo Chillida a Rabbi Nahman de Braslaw, de José Ángel Valente a Edmond Jabès, podemos perceber uma intrínseca relação entre matéria e memória:

Fui la piedra y fui el centro
y me arrojaron al mar
y al cabo de largo tiempo
mi centro vine a encontrar. (VALENTE, 2008: 273)

Com esses versos Valente inicia o longo ensaio *La Piedra y el Centro*, pois é dito, em texto não muito distante, que a “palavra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original” (VALENTE, 2008: 302). “Si no amanece el cantor es porque el yo no puede simplemente decir ‘yo’ y basta” – observa o filósofo e ensaísta espanhol José Luis Pardo em *Fragmentos de un Libro Anterior* –, é porque a palavra o obriga a ser “receptor, recipiente, cántaro y no sólo cantor” (PARDO, 2004: 10). A poesia, assim construída, “ya no es una línea sino una vibración”, escreve Pardo em sua obra dedicada a Valente, “un temblor, una inquietud que reverbera, casi estremece” (PARDO, 2004: 76). *Palabras deshabitadas, versión de versos anónimos*, a palavra poética valentiana exige uma dilatação da memória restante das coisas, *apertura de un nuevo territorio* (PARDO, 2004: 112). E nesses momentos lunares da palavra poética, lembro de poetas como o português António Gedeão. Lembro de versos potentes como os que lemos em ‘Poema da eterna presença’. “Se eu tivesse a memória das pedras”, escreve Gedeão como quem lascava a primeira pedra em busca do fogo. “Se eu tivesse a memória da luz / que mal começa, na sua origem, logo se propaga”, escreve Gedeão como quem visse o imprevisto perfil de uma árvore ao primeiro relâmpago da tempestade¹⁶⁸:

os meus olhos reviveriam os dinossáurios que caminharam sobre a

¹⁶⁸ Referência ao poema ‘O poeta é belo’, de Mário Quintana.

Terra,
os meus ouvidos lembrar-se-iam dos rugidos dos oceanos que
engoliram
continentes,
a minha pele lembrar-se-ia da temperatura das geleiras que
galgaram sobre a Terra. (GEDEÃO, 2004: 263)

Para iniciar a escritura poética, “para comenzar verdaderamente a decir algo” – escreve Pardo – é necessário, no princípio de tudo, a pausa, o silêncio e o respeito pelas palavras noturnas sempre a encarnar uma ausência fundamental. É preciso primeiro que a palavra do poeta tenha respeito pela “*imposibilidad de hablar que sienten los tontos y los locos, los dioses y los niños, las bestias y las piedras, los no nacidos y los muertos*” (PARDO, 2004: 66). Contudo, a voz do poeta não é apenas esquecimento. *Guardei a memória da treva, do medo espavorido / do homem da caverna* – atentemos por mais um instante no poema de Gedeão – *Guardei a memória da fome; / da fome de todos os bichos de todas as eras*. De fato, todas as línguas se comunicam no silêncio dos poetas, pois através de suas vozes “reconocemos a los nuestros”, observa Pardo, “reconocemos a los otros, a los desconocidos” (PARDO, 2004: 14). *Palabras que suenan a tribu*, finaliza Pardo, a voz de Valente sonha sempre com um outro: “Él, la tercera persona. Ellos. La comunidad anónima, la tribu del poeta” (PARDO, 2004: 14).

Em Valente, esse ponto de encontro entre a palavra poética e a palavra profética, muitas das vezes, reconstitui as imagens do homem em seus traços mais atemporais. E foi sonhando com o homem em sua noite animal que Valente aproximou-se do peruano César Vallejo. Em sua retórica herdeira do pós-guerra, comenta Valente em ‘César Vallejo, desde esta orilla’¹⁶⁹, a poesia de Vallejo é um dos momentos mais emblemáticos da palavra poética como assimilação radical da experiência humana em todas as épocas. Embora a poesia de Vallejo – “nacida del pueblo y de su palabra” (VALENTE, 2008: 155) – consuma um ciclo de gestas relacionadas com o povo peruano, muitos dos seus escritos em *Poemas Humanos* atestam que há em seus versos uma necessidade de mitificar a experiência humana enquanto coletivo, enquanto espécie.

Não por acaso, sempre sentimos ecoar na poética de ambos uma *vontade de*

¹⁶⁹ Texto pertencente ao ensaio *Las Palabras de la Tribu*.

fundação que nos faz, ao mesmo tempo, sentirmo-nos próximos e distantes do poema. Para uma espécie de convívio estranho, entre o familiar e o desconhecido, somos convidados – e aí nos reconhecemos abandonados, exilados. “La palabra humana”, escreve Pardo, “es para nosotros *el más extraño de todos los lugares*” (PARDO, 2004: 69). E a poesia de Vallejo – reflète Valente – causa-nos essa distante comoção como se nunca dela fossemos contemporâneos (VALENTE, 2008: 118). Versos que chegam de longe, versos que nos causam empatia, mas que sempre nos parecem estrangeiros porque tardiamente os escutamos:

Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
Levantarse del cielo hacia la tierra
por sus propios desastres
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!
(VALLEJO apud VALENTE, 2008: 149)

“[...] los grandes poetas siempre están ya muertos” (VALENTE, 2008: 118), comenta Valente, pois é em suas vozes que ouvimos os murmúrios dessa solidão, desse milenar desamparo inerente à condição humana. É através dos poetas que nos chegam essas distantes *palabras de la tribu*, com as quais agora falamos, do mesmo modo que ainda hoje bebemos e comemos em vasos outrora inventados. “Los grandes poetas” – afirma Valente – “nos son irremediabilmente antepasados” (VALENTE, 2008: 118), pois as suas palavras surgem desse retorno ao primitivo. É justamente desse lugar arquetípico que nos transmitem o conhecimento sobre o que é estruturante na prática humana de todos os tempos. *A modo de esperanza*, “Plaza, / estancia, casa / del hombre” – escreve o poeta galego em versos de ‘La rosa necesaria’¹⁷⁰ – “palabra natural, / habitada y usada / como el aire del mundo” (VALENTE, 2014: 85).

Se escreve por passividade e por escuta, nos fala Valente. Contudo, se cria por força e por muscularidade, nos ensina Chillida. E é justamente a partir dessa intersecção entre atividade muscular e reminescências temáticas que nos surge a última imagem a discutir nesse encontro entre Eduardo Chillida e José Ángel Valente. “Se escribe para abrir un hueco”, observa Pardo em sua leitura sobre a poética valentiana, “que permita existir a lo que de otro modo no llegaría a nacer”

¹⁷⁰ Poema pertencente ao poemário *A Modo de Esperanza*.

(PARDO, 2004: 72). “Sólo los muertos” – escreve Valente em ‘Poesía y exilio’¹⁷¹ –, “los que ya pertenecen al reino de las sombras, carecen de memoria” (VALENTE, 2008: 679). Contudo, “contra la muerte” – observa Valente páginas à frente, em texto dedicado aos trinta anos da morte de Luis Cernuda – “habla, precisamente, [...] el poeta” (VALENTE, 2008: 694). Entre as duas passagens, encontramos uma lógica, talvez a mais emblemática para o assunto que nos interessa, a de que *la palabra poética es un triunfo de la memoria* (VALENTE, 2008: 691).

Se escribe, enfim, para paralizar el brazo del ángel (PARDO, 2004: 72), resume Pardo. A imagem do anjo – ou mais acertadamente “ángel” – surge no expressivo ‘El poema’, de *El Inocente* [1967-1970]. O zênite da sua imagem ocorre justamente no instante de ascensão do poema como um material resistente à queda e ao abate. Muito embora sua assunção ocorra nesse entrelugar instável “*interpuesto entre el llanto y la palabra, / entre el hombre y su rostro*”, o Poema está posto de forma essencial “*entre el nombre del dios y su vacío*” (VALENTE, 2014: 304). Como o romano Janus bifronte cujos olhos transitam entre as portas do passado e do futuro, o poema se mantém suspenso neste estranho equilíbrio entre a carne mortal e a natureza divina. *Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott*¹⁷², escreve Friedrich Hölderlin nos primeiros versos de ‘Patmos’, longo poema de 1802 dedicado ao Landgraf von Homburg. Em sua atenta leitura, Valente pondera que não é de todo inútil precisar que *la cópula y el mundo* (VALENTE, 2008: 497) encontram sua origem justamente nesse *vacío intersticial*, “donde la tradición mística sitúa a Dios” (VALENTE, 2008: 588-589).

E o anjo – derradeira imagem da divindade possível no poema valentiano – aos nossos olhos veste-se antes como Miguel do que como Gabriel. No lugar do anjo como mensageiro, ‘El poema’ canta o anjo como ceifeiro: *entre el brazo del ángel y el cuerpo de la víctima*, diz Valente, uma fímbria e uma espada. Como numa sentença, ‘El poema’, todo poema – comenta José Luis Pardo –, se constrói no espaço acidental entre a espada ceifeira e a queda final das palavras (PARDO, 2004: 72). Não só ‘El Poema’ – todo poema –, mas as esculturas de Chillida igualmente parecem suspensas por essas estâncias de “*espacio interior*” (GIMBER, 2014: 123), relembra o professor Arno Gimber da Universidad Complutense de Madrid.

¹⁷¹ Texto pertencente ao ensaio *La Experiencia Abisal*.

¹⁷² “Cerca está, pero difícil de alcanzar / el dios”: Tradução valentiana dos versos introdutórios de ‘Patmos’, presente no texto ‘Chillida o la transparencia’ (VALENTE, 2008: 588).

Eternamente um *Peine del Viento* sobre o mar, cujos “brazos sólo estarían separados por un ‘vacío intersticial’” – finaliza o investigador em ‘Chillida y la mística alemana’ – “lugar (equivalente a la nada de Meister Eckhart), en el que – para Ángel Valente – la mística sitúa a Dios” (GIMBER, 2014: 123).

Se escreve, portanto, para reter esse golpe fatal, para que a espada do anjo – em toda sua claridade verbal – não destrua as palavras mundanas por completo. Eis o *combate con el ángel*: “combate”, enfim – escreve Valente em *La Experiencia Abisal* –, “contra la petrificación del mundo y de la vida: ligereza” (VALENTE, 2008: 635). Estar nesse frágil lugar entre a muscularidade do acto e a retenção enérgica – ponto de equilíbrio entre a lucidez provável do verbo e o sonho possível das palavras –, concluímos, é o que faz do poema um corpo crispante, e crispante porque ferido. Sem essa chaga originária, concluímos, um poema nunca seria um poema, pois é de suas feridas que o fogo emana. Por fim, para citarmos Blanchot, poderíamos dizer que em todo poeta reside um persistente grito de *Lazaro, venis fora*¹⁷³, no qual o verbo moribundo se faz ressurrecto e a espada angélica se faz pedra.

¹⁷³ Referência a uma das discussões centrais na obra *A Parte do Fogo*, de Maurice Blanchot.

TAMQUAM CENTRUM CIRCULI

José Ángel Valente

La memoria nos abre luminosos
corredores de sombra.

Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.

El rayo de tiniebla.

Descendí hasta su centro,
puse mi planta en un lugar en donde
penetrar no se puede
si se quiere el retorno.

Se oye tan sólo una infinita escucha.

Bajé desde mí mismo
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro
que nadie puede ver y sólo
en esta cegadora , en esta oscura
explosión de luz se manifiesta. (*Fragmentos de un Libro
Futuro*)

№ 7

MOVIMENTO III

A Matriz Poemática em *Tres Lecciones de Tinieblas*

Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava. [...]

Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efémero, por cima do abismo.
(GIL, 2001: 13-14)

3.1. Da matriz geradora aos centros germinativos: Conversações com Lezama Lima

“Un hombre solo en el cante canta desde muchas memorias” (VALENTE, 2008: 627), escreve Valente em ‘El cante, la voz’, texto de *La Experiencia Abisal*. Pois, no território próprio do poético, dá-se a “posesión del hombre por la palabra – por un ángel, por un demonio o por un dios” (VALENTE, 2008: 625). Embora essas passagens contribuam para reforçar os indícios sobre a relação da poesia valentiana com a tradição da poesia mística espanhola – de San Juan de la Cruz a Miguel de Molinos –, elas projetam-nos

para uma questão ainda mais fundamental na poesia valentiana. Poucas páginas a frente, dirá o poeta galego que o lugar da enunciação poética “está formada por el infinito depósito de la memoria y de los tiempos” (VALENTE, 2008: 626). É justamente a partir dessa perspectiva – a saber, a da palavra poética como *largo camino inmemorial del origen al origen, del centro al centro* (VALENTE, 2008: 628) –, que a poesia, na acepção valentiana, mostra-se mais inclinada para a memória angélica. Diferentemente do homem marcado pela temporalidade existencial, o anjo torna-se uma imagem forte para essa poesia que se quer, de um lado, palavra-origem da vida, e de outro lado, palavra-fim dos tempos. O *ángel*, portanto, possibilita à poesia ser esse espectro da proto-história à pós-história do mundo, de um tempo anterior a outro muito posterior à passagem do homem na terra:

Ruinas, fósiles, esqueletos de lo que fue morada y donde ya no habita ni el recuerdo. ¿De qué, de quién? Decorado para una obra sobre el fin del mundo, sobre la desaparición, la soledad, la nada. (VALENTE, 2008: 512)

“El hombre es un testigo que se extingue, mas no el fuego con él” – escreve Valente em ‘Así en la tierra como en el cielo’, de *Elogio del Calígrafo* (VALENTE, 2008: 513). O fogo, relembramos, era a memória dos ferreiros bascos para Chillida; o fogo, pensamos mais uma vez, desde os mitos mais arcaicos, é representação da consciência humana doada por Prometeu; o fogo, enfim, é a marca do tempo – senão da memória – nas sagas humanas. “La Tora celeste está escrita en letras de fuego” (VALENTE, 2008: 433)- lembra Valente –, pois a palavra que é *Talmud*¹⁷⁴ e a palavra que é poesia sempre dizem duas únicas coisas: memória residual, substrato fundante. “En la teología griega de las Musas, éstas – hijas de la Memoria”, explica o poeta galego em passagem de *Las Palabras de la Tribu*, “cantan comenzando por el origen (*ex arkhés*)” (VALENTE, 2008: 82). E toda operação poética, conclui, atualiza esse esforço de perfurar o túnel infinito das lembranças até atingir a origem ou o substrato de toda memória (VALENTE, 2008: 82).

Não obstante, conforme outrora discutimos, devemos ter em mente que houve uma crise ética e estética no espírito do artista ocidental mediante os acontecimentos

¹⁷⁴ O *Talmud*, texto central no judaísmo rabínico, é uma coletânea de livros sagrados no qual se registraram as discussões rabínicas pertencentes às leis, aos costumes e à história do judaísmo.

catastróficos das grandes guerras. Num mundo pós-Auschwitz, a inscrição matérica das artes vinculada à signografia mnemônica – sejam subjetivas, coletivas, antropológicas ou paleolíticas – não se constituiu mais a partir do figurativismo objetivo do mundo¹⁷⁵. Suas escrituras evocaram antes as cinzas, os restos, numa tentativa de respiração restante da vida, da matéria, do homem. A arte do pós-guerra, conforme defendemos, foi uma arte da transformação da cinza em fogo, para além das coisas mortas do século distópico. Uma arte, portanto, conforme escrevera Valente, capaz de liberar um *resto cantable* – ou em termos mais adequados à estética da ‘ruína positiva’ de Paul Celan, um *Singbarer Rest* –, ao mesmo tempo *endo* e *transhistórica*, no espírito moderno das artes.

Conforme escreve Agustín Fernández Mallo, na escritura valentiana “su forma y su fondo son lo mismo” (AGUDO & DOCE, 2010: 52), isto é, nela se encarna o ponto de convergência entre a escritura como *principio do ser* e a escritura como *palabra inicial*. Em outras palavras, queremos dizer que Valente não nos fala apenas da metafísica do mundo, nem somente da física da escritura poética. A poesia de Valente nos fala dos mais potentes indícios de vida, devolve-nos o assombro diante do que há – e não há. Contudo, utilizando-se das palavras essenciais, fala-nos, através do mínimo, sobre a máxima potência de sentido encarnada em toda palavra. É justamente nesse sentido que o crítico Diego Docel, em seu ensaio ‘La poesía de la meditación’, observa que o *logos* poético valentiano apresenta “ese deseo dionisiaco de regresar a la ceniza y el barro” (AGUDO & DOCE, 2010: 49) a partir da palavra como centro, isto é, como ponto de origem e de fim. Empenhado na conjunção dessas duas dimensões ontológicas da poesia – uma de cariz metapoético e outra de cariz endopoético –, observará Agustín Fernández Mallo em ‘Álgebra no lineal’, Valente escreve para “alcanzar la *densidad máxima*, decir lo máximo con el mínimo número de elementos, el grado máximo de la cristalización”¹⁷⁶ (AGUDO & DOCE, 2010: 52).

É justamente a partir dessa perspectiva criativa, a saber, a da extrema

¹⁷⁵ Contudo, temos de excetuar os momentos na 2ª metade do século XX, sobretudo na literatura, em que arte, questões sociopolíticas e marxismo estiveram muito próximos.

¹⁷⁶ Nesse sentido, atingir a essência da palavra no ponto originário do seu vigor expressivo não equivale somente a contornar a carga semântica usual da língua. Nem tão pouco pô-la em belas letras para impressionar os sentidos com a distinção prosódica de sua enunciação. Alcançar a ‘densidade máxima’ – através da qual a poesia condensa em toda palavra o ‘dizer mundo’ como se, sob o seu véu, se revelasse o nascer dos tempos –, explica Mallo, se trata de pensar o poema como uma grande equação matemática: “la máxima concentración de significados metafóricos por sintagma y donde, además, el trastocamiento de un solo elemento puede arruinarla.” (AGUDO & DOCE, 2010: 52).

condensação de imagens num único signo, que surge novamente em nosso panorama teórico a questão da antropologia teatral. Com atenção especial ao teatro pós-dramático no contexto alemão, Stephan Baumgärtel percebe, na emancipação de formas teatrais como a peça simbolista e a peça paisagem, a busca de um *logos* não-dramático para a linguagem teatral moderna. Contudo, prossegue o investigador, o teatro pós-dramático não significou a substituição da dramaturgia – ou do centro lógico da ação – “por um centro inconsciente ou libidinal” (BAUMGÄRTEL, 2011: 4). O teatro pós-dramático, finaliza o investigador, desdobrou a linguagem cênica ocidental para além de suas estruturas, para o encontro com outros vetores hermenêuticos.

Em seu profícuo diálogo com o teatro físico oriental, o *movimento restaurado*¹⁷⁷ do actor-bailarino ocidental desencadeou dois termos centrais: *matriz geradora* e *partitura de ações físicas*¹⁷⁸. Nesse último movimento, caracterizado pela expressividade do corpo do ator-bailarino em cena, os seus gestos resultam dessas duas estruturas epistemológicas. Sob um ponto de vista histórico, notamos que o teatro oriental foi direcionado para a construção de uma poética teatral predominantemente centrada no corpo cênico. Indubitavelmente, o seu diferencial se encontra na composição das ações físicas do ator a partir da relação orgânica e metafísica do seu corpo cênico com aquilo que ficou conhecido no Ocidente como as *matrizes geradoras* da expressividade do ator.

Ponto de fascínio, investigação e discussão entre teóricos do teatro, o conceito de *matriz geradora* apresenta diferentes abordagens em virtude de sua pouca legibilidade ontológica em nosso sistema semiológico de teatro. Stanislavski enxergara o próprio texto como a matriz geradora para as ações cênicas; Meierhold, num viés dialógico, pensou a matriz geradora como os elementos interartísticos (da pintura, da escultura, da música) que influenciariam o ator a reconstruir o ‘desenho dos movimentos’; Laban trouxe a idéia do corpo dilatado e a sua intrínseca relação com o espaço como a matriz das ações; mas será Grotowski quem discutirá com

¹⁷⁷ Por *movimento restaurado*, Eugenio Barba entende a emergência da materialidade formal – ou produto teatral – que culmina ao final de todo o trabalho realizado pelo ator nos campos da pré-expressividade relacionados com o ofício de sua arte. De fato, foi Richard Schechner, explica Barba, quem primeiro falou de uma 'restauração de comportamento', “que é usada em todas as formas de representação, do xamanismo ao teatro estético” (BARBA & SAVARESE, 1995: 160).

¹⁷⁸ Embora discutido na estrutura axiológica da antropologia teatral de Eugenio Barba, o conceito de *partitura de ações físicas* foi introduzida por teóricos como Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. Elemento rico em complexidade, ele nos interessa na medida em que a sua ontologia nos remete para a idéia de *matriz geradora*.

maior propriedade esse conceito para os nossos fins argumentativos sobre o *movimento restaurado* na poética de José Ángel Valente.

De fato, Grotowski pensou a construção dos gestos do ator a partir da relação entre memória corpórea e seus respectivos estímulos desencadeadores. Nessa estrutura axiológica, o teatrólogo polaco encontrou no conceito de *impulso* a base para uma nova perspectiva sobre o trabalho do ator. O *impulso* em Grotowski, conforme refletirá o investigador Luís Otávio Burnier, “é a mola propulsora da ação” (BURNIER, 2009: 39). Nesse sentido, o *impulso* grotowskiano interessa-nos na medida em que ele intensifica o conceito de *matriz geradora*: para além de localizar a origem do movimento na anterioridade da acção física, Grotowski sinaliza para a utilização, pelo ator, de uma energia dinâmica e psíquica que, emergindo do corpo, é projetada para fora (LIMA, 2012: 301).

A partir dessa perspectiva, podemos pensar a *matriz geradora* como a gama de estímulos que o ator se serve para compor – e tornar crível – sua partitura de ações físicas enquanto ‘corporificação’ de uma qualidade especial de energia. Em *O Ator Compositor*, Matteo Bonfitto salienta que o intérprete encarna um ‘corpo-actante’ (BONFITTO, 2002), cuja partitura de ações justifica-se pelas matrizes geradoras que se prolongam até as extremidades do seu corpo¹⁷⁹. Não obstante, foi justamente pela conformidade entre partitura das ações físicas e matriz geradora que se tornou possível analisar o universo hermenêutico da codificação gestual nos *mudras* indianos e nas danças ritualísticas no xamanismo tolteca. Mais do que a fixação de gestos e posturas, cada movimento traz um código de escritura e leitura de mundo. Em termos socráticos, aqui é o momento da *Maiêutica* (arte da parteira), isto é, o resultado do processo de “trazer o pensamento à vida, de fazer o pensamento respirar” (BARBA & SAVARESE, 1995: 66). Inquestionavelmente interessa-nos interrogar sobre as possíveis matrizes geradoras que impulsionaram os poemários de Valente. Interessa-nos, sobremaneira, discuti-los para além de sua processualidade formal. E, na obra de José Ángel Valente, *matrizes geradoras* equivalem, em densidade matérica e valor metafísico, a *centros germinativos*. Conceber o impulso

¹⁷⁹ Atento aos fundamentos hermenêuticos que conduzem a arte do ator até ao movimento expressivo, Bonfitto investiga os princípios que conferiram, à sequência de movimentos do intérprete oriental, uma factibilidade com os símbolos semióticos e históricos da sua cultura. Em sua partitura de ações físicas, explica Bonfitto, todo elemento formal traduz – em símbolos e códigos – informações dramáticas, episódios históricos e condutas sociais. Através de uma linguagem cênica altamente codificada, cada movimento do intérprete não só corporifica uma qualidade específica de energia, como também cifra sagas.

gerador da palavra poética a partir de *centros germinativos* equivale a pensar a palavra poética a partir de suas imagens matriciais e de suas cifragens simbólicas.

“A veces una palabra, una sentencia apenas entreoída nos ilumina y logra configurar formas de expresión”, observa Lezama Lima (LEZAMA LIMA, 2000: 23), pois a sua expressão, ao mesmo tempo em que oculta, simboliza. Pitágoras, por exemplo, explica-nos o escritor cubano, deixou um importante legado sobre as diferentes cifragens verbais: “Hay la palabra simple, la jeroglífica y la simbólica”, escreve (LEZAMA LIMA apud CERDA, 1995: 93). Para além dessas variantes pitagóricas, há aquela originada pela operação poética. O destino de todo poeta – observa Lezama Lima – é sonhar com a *supra verba*: “la palabra en sus tres dimensiones de expresividad, ocultamiento y signo” (LEZAMA LIMA apud CERDA, 1995: 94). É justamente essa *supra verba* que faz juz à imagem da poesia como ‘palavra-átomo’, isto é, uma quarta classe de palavra cujos signos verbais atingem o ponto máximo de condensação de imagens referenciais e metafóricas.

A partir dessa perspectiva, Lezama Lima defende a poesia como o esplendor último daquilo que mais nos abisma e nos define: a *terateia*. Para o poeta cubano, observa o crítico Iván Gonzáles Cruz em ‘O renacimiento de José Lezama Lima’¹⁸⁰, a escritura poética trata de uma *síntesis divina* (CRUZ apud LEZAMA LIMA, 2000: 15) expressa numa linguagem *oculta e maravillosa*. “Los griegos armoniosos”, explica o poeta cubano, “llamaban *terateia*, maravilla, portento”, que já estava presente na linguagem trágica do Prometeu esquilano (LEZAMA LIMA apud CERDA, 1995: 94). Ao mesmo tempo palavra fim e palavra origem, a poesia consiste numa prolongada progressão ao mistério. “Dentro de las posibilidades del rayo inefable” – escreve o poeta cubano em ‘Juan Ramón y su integración poética’, de 1958 –, a poesia “actúa sobre lo diverso impuro, lo incompleto sombrío, lo desusado que nos rebasa” (LEZAMA LIMA, 2000: 20). Em diálogo com sua afirmação da poesia como progressão aos mistérios matéricos, temos os versos valentianos de ‘El autor en su treinta aniversario’¹⁸¹: “el centro está en lo gris” e “el centro es el vacío” (VALENTE, 2014: 170), pois, para ambos, a escuridão do Princípio é ponto de origem e criação. Entre metáforas sálmicas de *tinieblas luminosas*, portanto:

¹⁸⁰ Texto introdutório de LEZAMA LIMA, José. *La posibilidad infinita: Archivo de José Lezama Lima*.

¹⁸¹ Poema pertencente a *La Memoria y los Signos*.

La memoria nos abre luminosos
corredores de sombra.

Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.

El rayo de tiniebla. (VALENTE, 2014: 562)

Escreve Valente em irretocáveis versos de *‘Tanquam centrum circuli’*, poema pertencente a *Fragmentos de un Libro Futuro*. De fato, de Rimbaud a Celan, o esplendor antitético das “trevas enredadas em luz” prolonga a tradição paradóxica do ‘sol negro’ de Nerval, cuja matriz poética está n’*O Livro dos Salmos*. Não por acaso, *sol oscuro* – que aparece no poema ‘Sube en nosotros’, por exemplo – e *oscura luz* – em ‘El círculo’ – são oxímoros obsessivos na poética de Valente. Palavras sobre as origens da vida e o final dos dias, palavras de sombra e de luz, tanto as escrituras de Lezama quanto as de Valente privilegiam essas imagens unitivas entre princípios de vida e de morte. Revelar o secreto das coisas, desde os seus princípios até os seus fins, mas ao mesmo tempo mantê-las na atmosfera longínqua e nebulosa de seus mistérios, parece sempre ter sido a predisposição poética de ambos escritores.

Assim, pensamos com Lezama Lima, se são as coisas efêmeras que mostram a nossa marca histórica no mundo, a poesia nos oferece a marca daquilo que de mais imperene nos habita: as imagens da inesgotabilidade da Vida em todo seu esplendor. Voz por excelência dessa necessidade telúrica que nos fascina, a poesia reinventa essa transcendência do corpo em prol de uma imersão titânica no mundo. “La penetración de la imagen en la naturaleza”, dirá enfaticamente o poeta cubano:

[...] engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, ‘como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza’; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida. (LEZAMA LIMA apud LEZAMA LIMA, 2000: 17)

Para Lezama Lima, conforme vemos, a poesia trata do princípio das coisas, lugar genésico até então ocupado ou pela Natureza (leitura biológica), ou por Deus (leitura criacional), ou, numa visão integralista entre *bios* e *theós*, pelo princípio de *Natura Naturans* (leitura filosófica). Não por acaso, para se referir à palavra poética voltada para a sua potência originária, Lezama Lima se utiliza de termos como *palabra inicial* e *logos espermático*, pois, dentre as suas funções primordiais, se encontra a *hematopoiética*, isto é, “destilación germinativa” (LEZAMA LIMA, 2000: 14) daquilo que, se ocultando de nós, amplifica a parte ordinária da vida. “Lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de la onda” (LEZAMA LIMA, 2000: 16), escreve o poeta cubano em ‘La cantidad hechizada’. Para poetas como Lezama, explica o investigador Iván González Cruz, a poesia escreve a palavra “soterrada y encendida”, cuja materialidade “confiere al mundo la dignidad esplendente de la alborada” (CRUZ apud LEZAMA LIMA, 2000: 15). Por esse caminho, o acto de escritura se converte em “espacio gnóstico, es decir, el espacio que conoce y pare, semejante al cielo silencioso de los taoístas” (LEZAMA LIMA, 2000: 303).

Não obstante, percebemos em Valente a mesma influência taoísta, a mesma claridade genesiaca, a partir da qual “una palabra, una sentencia apenas entreoída”, explica Lezama Lima, “nos ilumina y logra configurar formas de expresión” (LEZAMA LIMA, 2000: 23). Parafraseando a investigadora Amalia Iglesias Serna em ‘José Ángel Valente: La última poética’, poderíamos dizer que ambas poéticas “vienen del fragmento [...] para re-unirse en *nodos* de significado” (AGUDO & DOCE, 2010: 57). É justamente nesse sentido que a escritura valentiana, prossegue Serna, manifesta uma materialidade poética semelhante a um organismo vivo, na qual o elemento gnóstico é metabolizado e se recolhe em *células de sentido* (AGUDO & DOCE, 2010: 57). Diferentemente das células orgânicas, pensamos, as *células de sentido valentianas* são acometidas pela incapacidade de morrer, pois dialogam não com o factível e o perene da história. A correr por suas *hematopoiéticas*, encontramos o que de mais essencialmente toca os motivos existenciais do homem de todos os tempos – o viver e o morrer, o honrar e o trair, o conhecimento da terra e a ignorância do cosmos, o lamentar as perdas, o recordar dos mortos, o sonhar as origens distantes.

No instante poético, pondera o crítico Juan Gelman em nota à poesia

valentiana, “la palabra se hace otra para entrar en relación con sus criaturas” (AGUDO & DOCE, 2010: 58). Ponto de convergência entre homem, sociedade e humanidade, o instante poético deve partir – da observação particular sobre o indivíduo – para a contingência sobre os princípios gerais sobre a vida e a matéria. Pois à poesia, pensamos à luz de suas poéticas, cabe revogar essa miséria espiritual e intelectual do homem de nosso século. Através dela, nossa época “ciega para las verdades reveladas” – escreve o poeta cubano em ‘Loanza de Claudel’, texto integrante de *La Habana* [1958] – “se adensa y magulla para recibir unas cuantas verdades que han procurado avivar su cuerpo de ceniza, su árbol de llamas secas” (LEZAMA LIMA, 2000: 19).

Seja num ou seja noutro, “el camino del poema, el tiempo de la poesía, la metáfora del poeta” (CRUZ apud LEZAMA LIMA, 2000: 27) convergem para uma raiz gnóstica no verso com o intuito de nos levar ao ponto de sabedoria. De fato, José Ángel Valente – observa o investigador Eduardo Moga – concede à expressão poética uma nova ‘confluencia óptica’, na qual participam sciência e consciência no devir pensável sobre as coisas (AGUDO & DOCE, 2010: 107). “No hay para él”, explica o estudioso, “racionalidad o irracionalidad, sino visión o ceguera, emoción o indiferencia, averiguación o nada” (AGUDO & DOCE, 2010: 108). Por sua vez, o poeta cubano – escreve a investigadora Irène Gayraud em ‘José Lezama Lima y el orfismo’ – “busca sin tregua un camino hacia el misterio, hacia una reconciliación de lo terrenal y de lo estelar” (GAYRAUD apud BREYSSE-CHANET & SALAZAR, 2010: 105). “Lo que asciende o descende por el brazo de un escritor”, esmiuça Lezama Lima, “ha dejado de ser consciente o inconsciente”: é um encadeamento, uma eletricidade descarregada em diferentes solos (LEZAMA LIMA, 2000: 29).

¿Lo que más admiro en un escritor?, se pergunta Lezama Lima: “Que maneje fuerzas que lo arrebaten”, detalha o poeta cubano, “que parezca que van a destruirlo” (LEZAMA LIMA, 2000: 29). Contudo, poucos poetas assumem, observa Amalia Iglesias Serna, esse “riesgo radical de llevar la palabra poética a límites abisales” (AGUDO & DOCE, 2010: 58-59). Nessa luta constante com as formas e os motivos, continua Serna, Valente enfrenta as forças da escritura poética com o *tonos* muscular de quem dialoga com os poetas matéricos da linguagem, com os pensadores da metafísica, com os escultores da matéria férrea. Aos poetas, incita Lezama Lima: “Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario” (LEZAMA LIMA, 2000: 29).

Contudo, foi operando especificamente sobre o eixo do *tempo* que a escritura valentiana pôde recuar ao instante embrionário de toda e qualquer pulsação de vida. Terceira instância poética, se quisermos – nem accional-subjetiva nem técnico-expressiva –, em que, ao poeta, é permitido acesso ao marco zero na escala temporal, de onde regressa com os pontos cardinais das origens. É justamente nesse sentido que o investigador José Manuel Diego, em ‘Tres lecciones de memoria: Algunas claves para la lectura de José Ángel Valente’, observa que, embora as palavras estejam submetidas às leis de desgaste temporal como todas as coisas, a *esencia poética* e o *labor del poeta* são capazes de “restituí-las, devolverles su valor primigenio”¹⁸² (DIEGO, 2001: 100).

“Yo [...] transmigraba amorosamente en la conciencia de las cosas y rompía las Normas” (VALLE-INCLÁN, 2016: 81), escreve o incortornável galego Ramón del Valle-Inclán. “Mis ojos y mis oídos creaban la Eternidad” – prossegue em suas fortes influências quietistas e panteístas – “Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del Tiempo” (VALLE-INCLÁN, 2016: 81-82). Pois “para amar las cosas hay que sentir las imbuidas de misterio” – finaliza o poeta galego – “y contemplarlas hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad” (VALLE-INCLÁN, 2016: 131).

Não é raro que poetas e romancistas do modernismo professassem sua ‘fé’ estética. O que é inabitual – até mesmo na tradição quietista da literatura hispânica – é que ela seja professada numa “especie de catecismo estético”, para citarmos Gimferrer, “que afecta seguir el plan sinóptico de los ejercicios ignacianos” (GIMFERRER apud VALLE-INCLÁN, 2016: 9). Livro insólito na bibliografia do poeta e novelista Ramón del Valle-Inclán, *La Lámpara Maravillosa* não tem um enquadramento fácil nem mesmo na literatura espanhola de fim de século. Embora o seu subtítulo – *Ejercicios Espirituales* – reforce o parentesco formal do discurso valle-inclaniano com os antigos tratados hispânicos ascéticos, a obra deve ser

¹⁸² Não obstante, devemos estar atentos para o fato de que a forte tensão metafísica de seus versos não desenraza sua escritura das questões mais urgentes de seu tempo. “Escribo sobre el tiempo presente”, demarca enfaticamente o poeta no verso final de ‘Sobre el tiempo presente’ (VALENTE, 2014: 298-300). “Escribo desde un naufragio”, delimita a raiz cinzenta e a distopia histórica que marcaram o ponto zero de sua escritura. Seja num ponto ou no outro, a poesia valentiana sempre demonstrou especial interesse pela ultrapassagem do homem ao modelo civilizacional em marcha – marcado pela tecnicidade do conhecimento e pela rejeição das alteridades étnico-cultural. Em vista disso, conforme destaca Amalia Iglesias Serna, no princípio da poesia atravessada pelo “misterio de las sílabas del mundo” (AGUDO & DOCE, 2010: 59) se encontra a marca da experiência histórica, se encontra, sobretudo, o testemunho pessoal sobre o lado deteriorado do mundo.

pensada sobretudo como um tratado de estética (VALLE-INCLÁN, 2016: 11).

“La palabra es el otro” (VALLE-INCLÁN, 2016: 46), escreve Francisco Javier Blasco Pascual em seu texto introdutório à obra de Valle-Inclán. *Otro* porque “todas las vidas tienen un ‘enigma de conciencia’”, explica, “que sólo se declara en un gesto, en un matiz” (VALLE-INCLÁN, 2016: 46). Contudo, prossegue o investigador, a vida ordinária, em sua domesticada cotidianidade, *borra este gesto, lo diluye y lo enmascara* (VALLE-INCLÁN, 2016: 46). E é justamente a partir da averiguação deste processo de aculturamento linguístico que a palavra poética logra, através de sua mirada estética, dar nova expressão extra-ordinária ao circuito intangível das coisas. Ao poeta cabe indisciplinar as palavras através da sua disciplina estética – ensina Valle-Inclán –, ao poeta cabe resgatá-las desse ‘sistema-prisão’ onde foram historicamente encarceradas. Para Valle-Inclán, portanto, palavra poética é *templo de la Sabiduría* (VALLE-INCLÁN, 2016: 17) – conclui o investigador –, cuja experiência deve coincidir com os termos finais de uma libertação radical para o homem que a lê. Para além das barreiras fenomenológicas, a palavra poética é *lámpara maravillosa* – conclui Pascual –, porque “ilumina una realidad que está más allá de la que la razón es capaz de comprender” (VALLE-INCLÁN, 2016: 18):

Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la sustancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de la otra vida, **despojado de la conciencia humana**, penetré cubierto con la luz del *éxtasis*. [...] Aquella tarde tan llena de angustia aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por donde *nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmigrar en el Alma del Mundo* (VALLE-INCLÁN, 2016: 78)

Escreve Valle-Inclán na quarta parte de ‘El anillo de Giges’, uma das seções que estruturam *La Lámpara Maravillosa*. Não obstante, a citada passagem permite-nos entrever com maior acuidade o modo como os *ejercicios espirituales* de Valle-Inclán – a ser antes de tudo um modo de apreciação estética – enfatizam a doutrina poética como experiência gnóstica. Num paralelismo irremediável, Valle-Inclán escreve sobre uma doutrina poética ao mesmo tempo comprometida com o

conhecimento e voltada para a *iluminação*. É justamente a partir desse pressuposto que a *sabedoria* poética – nas linhas do pensamento de Valle-Inclán – caminha para as origens, pois é na iluminação poética sobre os abissais primórdios da terra que o conhecimento do homem ultrapassa os afetos e as afecções perenes de seu corpo histórico fadado à morte. Nesse recuo primordial, observa Blasco Pascual, ao poeta cabem duas atuações fundamentais: a primeira sobre o homem, que é a de despertá-lo para emoções adormecidas; a segunda sobre as palavras, que é a de devolvê-las para a sua potência originária (VALLE-INCLÁN, 2016: 47). Se o homem, na acepção de Valle-Inclán, vive na ilusão secular de seu tempo e identidade, a palavra poética pode restituí-lo ao lugar das origens – à zona vibrante dos primeiros gestos –, na qual ele *obtiene el don de la visión estelar* (VALLE-INCLÁN, 2016: 20). “Logré despertar en mí desconocidas voces y entender su vario murmullo” – escreve Valle-Inclán na segunda parte de ‘El anillo de Giges’ –, “cual si de pronto el relámpago alumbrase mi memoria, una memoria de mil años”:

Pude sentir un día en mi carne, como una gracia nueva, la frescura de las hierbas, el cristalino curso de los ríos, la sal de los mares, la alegría del pájaro, el instinto violento del toro. Otro día, sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos (VALLE-INCLÁN, 2016: 73-74)

É justamente nesse sentido – refletimos – que todos os três poetas por ora discutidos caminham na construção daquilo que Lezama Lima chamou *poesía del principio*. Conforme escreve o investigador Eduardo Milán, a *poesía del principio* se encontra no terreno da poesia pura (MILÁN, 1988: *sd*). Trata-se, tanto num quanto nos outros, da poesia não tocada pela história, cujo tempo da enunciação poética recua até os mínimos elementos sígnicos comuns a toda civilização humana. Sistemáticamente, Lezama Lima, Valente e Valle-Inclán parecem avançar na recuperação desse gesto sagrado – porque primitivo e fundante – na prática poética: a reorganização do mundo material a partir de uma cosmovisão sobre o seu princípio

vital. *A poesía del principio*, por fim, define Milán, se refere à poesia operada no tempo arquetípico das origens (MILÁN, 1988: *sd*).

3.2. Princípios gnósticos em *Tres Lecciones de Tinieblas*: O alfabeto hebreu e a *Kabbalah* judaica

“Conocí a José Ángel Valente el 4 de Junio de 1996, en la Residencia de Estudiantes de Madrid”, contudo, ao redor de sua obra poética sempre ronda esse enigma: “Qué o quién es ese o eso otro a lo que suenan las palabras del poeta” (PARDO, 2004: 10). Com essas palavras inicia José Luis Pardo as suas contundentes reflexões em *Fragmentos de un Libro Anterior*. Obra escrita a modo de homenagem *post mortem* ao poeta galego, nela, Pardo discute sobretudo o projecto valentiano inacabado *Fragmentos de un Libro Futuro*. Reunindo o último fôlego de suas forças vitais, o poeta galego, em suas linhas, revisitou os lugares fortes de seu pensamento poético e, de modo a traçar uma cartografia fragmentária, traz a lume as imagens finais de sua poética. Se uma metáfora total fosse possível, sintetiza Pardo, poderíamos dizer que a sua poesia ansiou por uma *corporeidad carnal* (PARDO, 2004: 30). Contudo, tratou-se sempre de uma radicalização dessa experiência: as palavras valentianas ansiavam por uma *carne descorporeizada, desierta* – afirma Pardo –, que antes preenche do que esculpe, antes ocupa um interior do que molda um exterior¹⁸³. Uma carne, pensamos agora, “que entra en la lengua como el Cabo de Gata entra en las aguas” (PARDO, 2004: 30).

“Receptor en *estado de suspensión*” (DIEGO, 2001: 102), conforme definiu José Manuel Diego, Valente fez seus temas se agruparem ao redor de um único pilar: a *memória*. Nesse sentido, na poesia valentiana – prossegue o investigador –, a imersão matérica ocorreu em três níveis de memórias, as quais configuraram uma essência gnóstica em cada fase de sua escritura poética¹⁸⁴ (DIEGO, 2001: 100). Em

¹⁸³ Não por acaso, o paradoxo da palavra poética como ‘carne descorporeizada’ – mas que é, ainda sim, uma ‘resurrección de la carne’ – é uma imagem forte em Valente.

¹⁸⁴ Segundo Miguel Mas (MAS, 1986: 69), foi a partir de *Interior con Figuras* que Valente, de forma

certa medida, esse princípio estruturador na poesia valentiana convalida a concepção de que a grande *matriz geradora* nos seus poemários é a escritura residual de memórias. Em passagem do texto disperso ‘Lectura en Tenerife’, o próprio Valente afirma pensar a sua obra como *tres grandes ciclos*: “el ciclo del descenso a la memoria personal, el descenso a la memoria colectiva y el descenso a la memoria de la materia” (VALENTE, 2008: 1395). De modo mais esquemático e estrutural, o investigador José Manuel Diego propõe a divisão de sua produção poética em termos de *Memória Vital*¹⁸⁵, *Memória Verbal*¹⁸⁶ e *Memória Futura*¹⁸⁷.

Não obstante, é perceptível como toda a sua produção poética parece ter sido regida por uma *vontade de inscrição matérica*. E é justamente nesse sentido que nos

rupturista e madura, encontrou na idéia de imersão o seu *tonos* primordial. Para o poeta e tradutor Jacques Ancet, *Interior con Figuras*, ao lado de *Material Memoria*, consagra o momento no qual Valente cede espaço para “una inmersión [...] en el laberinto interior, en el espesor del lenguaje” (ANCET, 1992: 207).

¹⁸⁵ A *Memória Vital* se refere aos descensos na vivência pessoal, cívica e histórica de Valente. Nesse plano, estamos diante das suas coordenadas cronológicas, geográficas e éticas mais imediatas (a Espanha do pós-guerra; a Orense de sua infância e a Almería, refúgio final de seus últimos anos; a capital parisiense e a Genebra dos grandes círculos académicos de seus anos de produção). Conforme aponta Diego, a poética valentiana enquanto descenso na memória vital é, antes de tudo, “una memoria, en fin, inherente a la inevitable condición percedera del ser humano” (DIEGO, 2001: 101). Nessa etapa poética, se enquadra grande parte de sua obra poética até 1970, coincidindo com a publicação do poemário *El Inocente* [1967-1970]. À guisa de exemplificação, o poemário *La Memoria y los Signos* [1960-1965], em sua penúltima e mais larga seção (VALENTE, 2014: 193-210), aborda de maneira contundente a dimensão coletiva da identidade galega, cuja afirmação cultural contraiu um cariz de resistência a partir da guerra civil espanhola. De forma a homenagear diversas figuras importantes de seu panteão pessoal, conforme aponta o investigador Eduardo Moga no ensaio ‘Dos libros y una semblanza’ (AGUDO & DOCE, 2010: 97-108), Valente converte-as em símbolos ideais para a reconstrução do ideário cívico galego. Dentre essas notáveis figuras, constatamos a presença de César Vallejo (1892-1938), poeta peruano que foi expoente de muitas tendências vanguardistas em seu país. Testemunha da cruel exploração dos índios peruanos num tempo em que defender a dignidade humana das etnias indígenas era estar contra a estrutura social, Vallejo apresentou em seus escritos um forte comprometimento ideológico e uma extrema sensibilidade para dizer as angústias humanas, sobretudo nos poemários *Poemas Humanos* e *España, Aparta de Mí este Cáliz*.

¹⁸⁶ A *Memória Verbal*, aponta Diego, caracteriza a sua mais longa fase poética. Nela, o poeta galego amadurece elementos que sempre estiveram presentes em sua poética e com os quais dialogará até o fim de sua vida. Na poética valentiana, sempre persistiu, ao lado da progressiva dissolução do eu-lírico, uma vontade de recomposição da palavra poética à luz de sua gênese ontológica ou do seu epicentro nominativo original. Foi justamente nessa fase poética, iniciada com o poemário *Interior con Figuras* [1973-1976], que notamos a intensificação de sua relação com a filósofa María Zambrano e com o poeta cubano Lezama Lima, com os quais Valente pactuava de um profundo interesse pela questão da palavra poética como o lugar de origem das idéias, isto é, *palabra inicial* e *logos espermático*. De fato, seus poemários subsequentes – *Interior con Figuras* [1976], *Material Memoria* [1979], *Tres Lecciones de Tinieblas* [1980], *Mandorla* [1982], *El Fulgor* [1984] e *Al Dios del Lugar* [1989] – atestam que a essência ontológica da palavra poética se tornou numa questão de ordem vital no pensamento do poeta galego.

¹⁸⁷ Por fim, a *Memória Futura* constitui o corolário de uma etapa mais integralista em sua produção poética, na qual a palavra poética manifestou o desejo de ser corpo ou receptáculo de visões sobre a matéria. “Mí poesía ha tendido cada vez más a la percepción de esa materia infinita” (VALENTE apud DIEGO, 2001: 101), relembra Valente, pois esse movimento gradual da poesia – que caminha da escuridão do não-ser (sombra, silêncio, ausência) para a matéria do ser (luz, palavra, corpo) – torna-se uma constante em sua escritura. Não por acaso, as imagens do *corpo sublimante* ou da *Palavra que se fez carne* – grandes elementos da mitologia cristã – são emblemáticas em muitos de seus poemários.

aparece o poemário *Tres Lecciones de Tinieblas*: nenhum outro poemário valentiano – conjecturamos – atingiu o mesmo grau de síntese entre *poesía, palabra inicial e logos espermático*. Publicado pela primeira vez em 1989, a obra reúne quatorze poemas que têm como matriz geradora as letras prototípicas do alfabeto hebreu. Dispostos em ordem alfabética, os poemas apresentam meditações sobre a origem do mundo e o princípio da vida a partir do universo mitográfico encerrado nos mistérios de 14 das 22 letras hebraicas.

“Hay un lenguaje roto, / un orden de las sílabas del mundo. // Descífralo.” (VALENTE, 2014: 295), escreve Valente em ‘A los dioses del fondo’, poesia recolhida em *El Inocente*, pois “la palabra estaba cerca del Dios”, observa a investigadora Amalia Iglesias Serna, “y Dios era la palabra” (AGUDO & DOCE, 2010: 62). Não por acaso, escreve Mircéa Eliade em *Patañjali e o Yoga*, diversas culturas registraram nos seus arquivos protohistóricos a existência de uma correspondência oculta entre as letras – pensadas como ‘sílabas místicas’ –, os órgãos fonadores do corpo e a manifestação das forças divinas do Cosmos (ELIADE, 2000: 190). Cada um dos deuses, por exemplo, assim como cada grau da ascese mística na cultura indiana, “possui um *bija-mantra*, um ‘som místico’ que é a sua ‘semente’, o seu ‘suporte’, isto é, o seu próprio *ser*” (ELIADE, 2000: 190): eis o valor simbólico, mítico e performático do mantra. Na cultura melanésia, recorda ainda Serna em seu texto ‘José Ángel Valente: la última poética’, ‘palavra’ significava ao mesmo tempo palavra, ato e pensamento (AGUDO & DOCE, 2010: 62). É justamente a partir dessas imagens prototípicas que podemos perceber com maior rigor aquilo que Valente sempre perseguiu como *palabra total* em sua poética: uma escritura que fosse ao mesmo tempo locução, acção e representação¹⁸⁸.

En el principio era la Palabra [...] y la Palabra se hizo carne (VALENTE, 2008: 301), com essas palavras – retiradas do Evangelho de São João – Valente inicia uma longa discussão sobre o fundamento originário do poético no ensaio *La Piedra y el Centro*. Conforme observa Serna, desde a época de escritura dos textos pertencentes ao ensaio *La Experiencia Abisal* [1978-1999] que essa idéia seminal se encontra enraizada em seu pensamento poético (AGUDO & DOCE, 2010: 62). Não por acaso, “toda palabra poética es siempre una nostalgia del primer acto creador”,

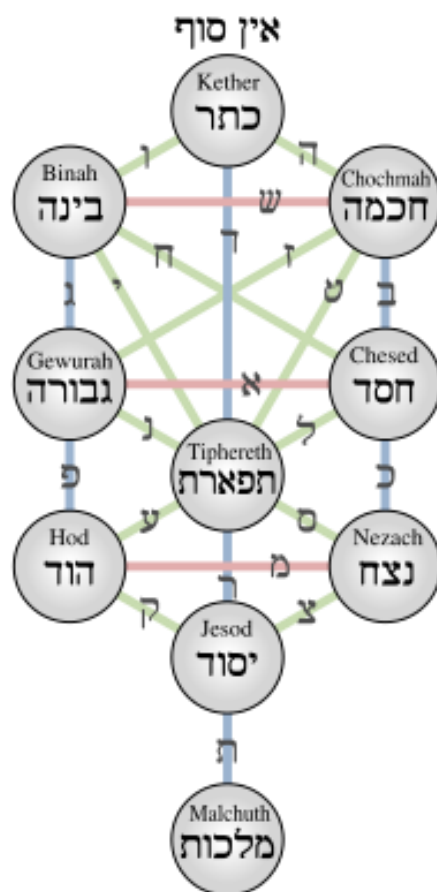
¹⁸⁸ Contudo, conforme lembra o investigador Francisco León, não podemos esquecer que o sagrado em convergência com o lingüístico – “la letra como emanación del espíritu, la palabra como materialidad, la palabra como mundo” – foram idéias que ressurgiram de modo potente a partir do Romantismo alemão (AGUDO & DOCE, 2010: 69).

discursa Valente na ocasião do acto de entrega do VII prêmio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, “y toda escritura poética asiste al nacimiento de las letras” (VALENTE, 2008: 1584). Nesse sentido, não é de nos espantar que o alfabeto hebreu – e sua consequente relação com a cultura cabalística – tenha despertado tamanho interesse em Valente¹⁸⁹. Seu sistema linguístico, a ser mais do que estrutura semiótica, inscreve uma complexa mitografia relacionada, de um lado, com a manifestação física da linguagem divina entre nós, e de outro lado, com a gênese de criação da vida.

De fato, os arquétipos mitográficos relacionados com as letras hebraicas desenvolveram-se quase conjuntamente com o fundamento ontológico das *Sephiroth* (esferas) que compõem a Árvore Sephirotal, ou a Árvore da Vida, na *Kabbalah* judaica¹⁹⁰. Historicamente, a *Kabbalah* surgiu nos séculos XII e XIII no sul da França e da Espanha a partir de formas primitivas do misticismo judaico. Durante o século XVI, ao ser reinterpretada no renascimento místico da Palestina otomana, ela se consolidou como disciplina esotérica e escola de pensamento filosófico agregada à cultura judaica. E foi nos arquétipos das 10 esferas da Árvore Sephirotal que a *Kabbalah* cifrou o conjunto de seus pressupostos metafísicos relacionados com a Consciência Cósmica (*Ain Soph*) e o universo criado.

¹⁸⁹ Na parte da Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética destinada a armazenar seus arquivos pessoais, por exemplo, consta um dossiê que parece crucial para percebermos com maior acuidade essa questão. No dossiê intitulado Carlo Suarès, encontramos diversos textos e materiais teóricos formulados pelo importante escritor judaísta, pintor e cabalista francês Carlo Suarès, com quem Valente tomou lições em Genebra a fim de conhecer com maior seriedade a cultura judaica, hebraica e cabalística, durante o período de composição de *Tres Lecciones de Tinieblas*. Dentre os textos pertencentes ao mencionado dossiê, citamos as fotocópias das obras *La Kabale des Kabales: La Genèse d'après la Tradition Ontologique* (1962) e *Les Spectrogrammes de l'Alphabet Hébraïque* (1973), ambas de autoria de Carlo Suarès. Ainda no citado dossiê, encontramos uma tabela etimológica comparativa entre as formas genéticas das letras no alfabeto grego, árabe, russo, latino, hebraico, egípcio, fenício, ibérico, visigótico e gótico alemão – possivelmente distribuída nos seminários de Carlo Suarès –, e notas de Valente relacionadas com o universo mitográfico do alfabeto hebreu. Todos esses elementos contribuem para endossar a nossa idéia de ‘matriz geradora’ no cerne de composição dos poemários, pois, de fato, todo o universo hermenêutico desses materiais teóricos se encontra diluído – ou condensado – nos versos que integram *Tres Lecciones de Tinieblas*.

¹⁹⁰ De fato, é importante aprofundarmos essa discussão para que possamos melhor compreender, de um lado, o legado metafísico das letras hebraicas na cultura ocidental, de outro lado, a importância desse substrato arquetípico – na qualidade de matriz geradora – na composição de *Tres Lecciones de Tinieblas*.



Não obstante, é preciso lembrar que o sistema gnóstico cabalista não se encerra no estudo isolado do universo hermenêutico de cada *sephirah*. Devemos ter em conta que, embora sejam 10 esferas que agregam em si conteúdos gnósticos relacionados com o Princípio da Criação, elas encontram-se ligadas entre si por 22 linhas. E, uma vez que se subgrupam horizontalmente em 4 *planos essenciais* e verticalmente em 3 *planos aspectuais*, a sua simbologia gnóstica encontra pelo menos 39 pontos de meditação. Aliados aos pontos de meditação, devemos notar que a simbologia sephirótica, com o intuito de servir a contento às suas finalidades hermenêuticas¹⁹¹, foi historicamente cifrada em três níveis analíticos. No primeiro, o qual podemos chamar de nível *metacósmico*, o cabalista compreende, ainda de modo genérico, que as *sephiroth* são emanações da Consciência Cósmica (*Ain Soph*), a partir da qual o universo ganha ordem, os planetas órbitas, a vida matéria, os seres angélicos missão, os seres matéricos forma, o homem propósito de evolução.

O segundo nível analítico (*supracósmico*), por sua vez, será o responsável por

¹⁹¹ A saber: a) instaurar uma simbologia hierárquica relacionada com os arquétipos mórficos da criação do Universo; b) servir de alegoria para ilustrar a metodologia evolucionária do asceta cabalista.

levar o cabalista a compreender o sistema sephirotal a partir da perspectiva da ‘Consciência Cósmica’. É justamente nessa etapa que a natureza e a ‘consciência’ de Deus tornam-se apreensíveis para si, pois o seu estudo se concentra sobretudo nas emanções genésicas do plano superior de *Atziluth* (*Mundo das Emanações*), composto pelas esferas *Kether*¹⁹², *Chokmah*¹⁹³ e *Binah*¹⁹⁴. Sem nos prolongarmos demasiado no detalhamento da sua estrutura gnóstica, verificamos que, nessa etapa supracósmica, o método de conhecimento da Árvore Sephirotal parte do entendimento sobre a Consciência Divina para a explicação da volumetria do mundo. Tornando-se cada vez mais matérico, o ensinamento desce a Árvore até atingir o último plano (*Asiyah* ou *Mundo das Ações*), composto unicamente pela última esfera *Malkuth*. Dentre todas as esferas, *Malkuth* é a mais densa, pois representa, de um lado, o plano terreno em que vivemos, de outro lado, o estado matérico das coisas. Também conhecido como *O Reino*, *Malkuth* é, portanto, o resultado final da Criação, isto é, a matéria pulsante do mundo.

Na passagem do segundo para o terceiro nível interpretativo, observamos uma alteração no que diz respeito ao lugar operacional que o cabalista ocupa no estudo da Árvore Sephirotal. Nesse nível *infracósmico*, será a matéria *Malkuth* a esfera responsável pela projecção do asceta ao conhecimento até a primeira esfera, *Kether*. Perfazendo um caminho sobretudo de (re)conhecimento do mundo ao qual pertence, o asceta encontra-se, nesse ponto de análise, numa jornada de autoconhecimento cujo fim será a elevação do seu Eu Inferior (Ego) ao seu Eu-Superior (Consciência Cósmica). Em outras palavras, será ‘escalando’ a Árvore que o homem aproximará a sua consciência anímica da Consciência Cósmica da Criação, pois, ao adentrar o plano logo superior a *Malkuth*, *Yetzirah*¹⁹⁵, o cabalista compreenderá o sentido harmônico com que trabalha a consciência angélica para com a vontade da Consciência Cósmica.

¹⁹² No topo e em posição central da Árvore, se encontra *Kether*, a *Coroa*, que simboliza a Centelha Divina, isto é, o potencial puro da Criação e a causa primeira de todas as coisas. *Kether*, portanto, é a origem de todas as energias que, no circuito interno da Árvore, são canalizadas para as outras *sephirot*.

¹⁹³ *Chokmah*, o Pilar da Misericórdia, representa a Sabedoria Divina. Numa leitura alegórica à escala humana, por exemplo, *Chokmah* pode ser pensada como a representação do lado direito do cérebro, isto é, o potencial criativo e intuitivo de uma consciência humana.

¹⁹⁴ *Binah*, por sua vez – situada no topo da coluna esquerda da Árvore Sephirotal – é o Pilar da Severidade, representação da primeira manifestação da forma. *Binah*, portanto, é a lógica que dá entendimento à inspiração, a limitação matéria à energia bruta da Criação, o ‘lado esquerdo do cérebro’.

¹⁹⁵ Composto pelas esferas *Netzach*, *Hod* e *Yesod*, *Yetzirah* ou o *Mundo das Formações* representa aquele tempo da gênese no qual Deus, em virtude da densidade do mundo, não pode mais agir diretamente na Criação, e delega esta aos seres angélicos que atuam em sintonia com a Sua Vontade.

Foi justamente essa dupla finalidade gnóstica¹⁹⁶ que levou o investigador Eduardo Moga a definir *Tres Lecciones de Tinieblas* como um “ejercicio cabalístico”, pois “las primeras catorce letras del alfabeto hebreo se abren a la comunión de los contrarios” (AGUDO & DOCE, 2010: 106). De fato, à luz da leitura de Moga, poderíamos dizer que o poemário valentiano constitui uma espécie de ‘sistema gnóstico’ que, operando a partir da mitografia das letras hebraicas, difunde um tipo de conhecimento sobre o sentido complementar das polaridades opostas do mundo: *vida-muerte, luz-tinieblas, vacío-espesura, mundo de lo visible-invisible, finitud-eternidad* (AGUDO & DOCE, 2010: 106). Nesse sentido, portanto, as simbologias de *Tres Lecciones de Tinieblas* parecem constituir – nas palavras do investigador – uma radical “visualización geométrica del germinal útero de muerte y resurrección, lugar de convergencia de materia y espíritu” (AGUDO & DOCE, 2010: 106) sob o ponto de vista do originário.

“La obra creadora del mundo a partir de lo oscuro culmina en el relato bíblico con la plantación de un jardín donde se habla” (VALENTE, 2008: 514), escreve Valente em ‘La lengua de los pájaros’, texto de *Elogio del Calígrafo*. “Habla Yahvé Dios, habla Adán y genera la nominación de cuanto lo rodea” – prossegue o poeta galego – “hablan los animales con el hombre, hablan entre sí el varón y la mujer, varona” (VALENTE, 2008: 514). É nesses termos que Valente descreve-nos o princípio dos tempos, ou ainda, o princípio da narração do tempo. Muito embora o jardim a que o poeta se refere tenha sido o lugar onde, na tradição bíblica e corânica, se consumou a Queda de Adão em seu pecado original, ele era – muito antes do próprio Adão – o Éden, paraíso terrestre no qual se configurava, observa Valente, uma situação linguística perfeita. *En el principio – escribe Juan – era la Palabra*, lembra Valente, e a “lengua hablada en el jardín del origen era la ‘lengua de los pájaros’” (VALENTE, 2008: 514).

Na tradição corânica, prossegue Valente, a ‘língua dos pássaros’ denominou o meio linguístico que permitiu a comunicação com os estados superiores do ser (VALENTE, 2008: 515). Não obstante, conforme explicou o intelectual francês René Guénon, uma parte da tradição islâmica acredita que essa língua – a *loghah sûryâniyah* ou a língua siríaca da ‘iluminação solar’¹⁹⁷ – fora falada em versos

¹⁹⁶ A saber: 1) fornecer um sistema de compreensão do mundo à luz da consciência divina; 2) fornecer um caminho de autoconhecimento iluminativo.

¹⁹⁷ Em sânscrito, recorda Valente, *sûryâ* denomina o sol (VALENTE, 2008: 515).

(GUÉNON apud VALENTE, 2008: 515). Não por acaso, a poesia, essa linguagem regida pela ‘ciência do ritmo’ – lembra Valente na mesma passagem – foi a forma verbal por excelência dos livros sagrados, pois as suas mensagens sempre exigiram uma expressão grave, capaz de cifrar a língua vulgar em “lenguaje esotérico, secreto”. Dessas transformações, surgiram as palavras como amuletos, dispositivos sálmicos, isto é, como o ‘sagrado secreto do mundo’. Foi a partir dessa linguagem que se tornou possível escrever sobre o memorável momento em que “un ave canta desde el séptimo cielo” – ilustra Valente –, cujo canto “comunica al hombre con los animales, las plantas y las aguas” (VALENTE, 2008: 535). Pois é de sua natureza projetar a antiga “lengua solar, perdida, rítmica” – finaliza o poeta galego – “la lengua de la iluminación, la lengua de los pájaros” (VALENTE, 2008: 535).

Nas culturas tribais, importa assinalar, a viagem extásica do xamã era possível graças ao poder do canto. Restaurador do equilíbrio entre os planos do sagrado e do profano, o xamã sabia que a sua viagem era sobretudo uma viagem até o interior das palavras. Não por acaso, recorda Valente, o seu canto era também conhecido como *la lengua de los pájaros* (VALENTE, 2008: 516). Foi justamente a partir dessa apreciação estética que o etnopoeta norteamericano Jerome Rothenberg se referiu ao xamã como um *protopoeta*, pois suas técnicas criavam circunstâncias linguísticas propícias para que a palavra se tornasse num canto de invocação do secreto-sagrado das coisas (VALENTE, 2008: 516). No mundo tribal e xamânico, prossegue o poeta galego, o poder real das coisas era percebido não em sua forma exterior, *sino en su forma secreta, interior, en su escondido* (VALENTE, 2008: 517). E narrar esse encontro primordial entre o homem, os mitos e a interioridade das coisas – da mesma forma que era a finalidade do rito xamânico – tornou-se a finalidade do rito poético. Tal qual um xamã, finaliza Valente, o poeta com seu canto “ha de entrar ‘más adentro en la espesura’, explorar lo desconocido, ser huésped privilegiado del jardín” (VALENTE, 2008: 517).

3.3. Das mitografias genésicas ao *Sacrum Triduum* barroco: uma arqueologia gnóstica em *Tres Lecciones de Tinieblas*

“El Santo, bendito sea, reside en las letras”, cita Valente as palavras do rabino Dov Baer de Mezeritz no póstico de abertura de *Tres Lecciones de Tinieblas*. “En la descripción del *Zohar*”, lembra Valente em *Elogio del Calígrafo* as palavras do filólogo Giulio Busi em *Mística Ebraica*, “Dios no lee la Tora¹⁹⁸, sino simplemente la mira” (BUSI apud VALENTE, 2008: 523). Não por acaso, no Antigo Testamento, é dito que Deus criou a partir do Verbo, pois, sob a perspectiva hermenêutica hebraica, cada letra representa um estado accional do Divino na Criação. Assim, fica-nos evidente, portanto, o modo como a língua hebraica secundarizou os seus aspectos meramente morfossintáticos a fim de que o seu sistema linguístico resultasse na estruturação de uma complexa ‘mitografia’ em torno das suas letras no que diz respeito a: estrutura mórfica, arquitetura sonora e arquétipo genésico¹⁹⁹. Na posição inaugural do alfabeto, por exemplo, temos *א* ‘Alef’, a letra matriz de todas as coisas, a partir da qual todas as outras letras surgem e prosseguem em evolução até a última letra, *ת* *Tav*²⁰⁰.

¹⁹⁸ Livro em sua mitologia descrito como pré-existente à Criação, foi justamente a partir da contemplação divina sobre as suas escrituras – comenta Valente – que *Dios da vida a la totalidad de lo creado* (VALENTE, 2008: 523).

¹⁹⁹ Tal legado hermenêutico contribuiu para que ela fosse reconhecida como ‘centro inconsciente’ gnóstico de grande parte das tradições místico-religiosas do Ocidente.

²⁰⁰ No sistema de escrita hebraico, como é característica das línguas semíticas pertencentes à família lingüística afro-asiática, a disposição das letras dá-se da direita para a esquerda.

י	ט	ח	ז	ו	ה	ד	ג	ב	א
Yod (Y)	Tet (T)	Chet (Ch)	Zayin (Z)	Vav (V)	He (H)	Dalet (D)	Gimel (G)	Bet (B/V)	Alef (silent)
ע	ס	נ	נ	מ	מ	ל	ך	כ	
Ayin (silent)	Samech (S)	Nun (N)	Nun (N)	Mem (M)	Mem (M)	Lamed (L)	Khaf (Kh)	Kaf (K/Kh)	
ת	ש	ר	ק	ץ	צ	ף	פ		
Tav (T)	Shin (Sh/S)	Resh (R)	Qof (Q)	Tsadeh (Ts)	Tsadeh (Ts)	Feh (F)	Peh (P/F)		

Inspirado por essa articulação entre letras hebraicas e mitografias protogenéticas, todo poema de *Tres Lecciones de Tinieblas* responde ao apelo ontológico de uma letra hebraica para, assim, projetar imagens residuais da sua arqueologia mito-verbivocal²⁰¹. Contudo, embora sejam *meditaciones sobre las catorce primeras letras [...] del alfabeto hebreo* (VALENTE, 2014: 403) – comenta o poeta em ‘Tres Lecciones de Tinieblas: Una autolectura’ –, esses poemas encontram a sua matriz geradora na interseção entre: mitografias originárias do alfabeto hebreu, de um lado; e mitografias adaptadas do alfabeto hebreu, de outro lado, na ocasião da sua ressemantização para a recitação das *Lamentações*²⁰² durante o período barroco.

De fato, desde meados da Idade Média – observa o investigador Frank Savelsberg em *Aproximaciones a Tres Lecciones de Tinieblas de José Ángel Valente* – a recitação das *Lamentações* do profeta Jeremias foi incluída nos ritos litúrgicos católicos da ‘Semana Santa’ (SAVELSBERG, 2008: 67). Por três dias, prossegue Savelsberg, a comunidade eclesiástica medieval acompanhava o Cristo em sua

²⁰¹ Deve-se notar que é justamente essa extensa gama referencial que torna *Tres Lecciones de Tinieblas* uma obra *sui generis* dentro da produção valentiana. O poemário oferece o resultado mais cabal dos princípios poetológicos valentianos como *palabra inicial*, na medida em que todos os seus poemas caminham, *in verbis*, para uma única imagem-conceito final: o *logos espermático*.

²⁰² A Bíblia Hebraica é constituída por três grandes textos: o primeiro é a *Torá*, formada pelos cinco livros de Moisés, o Pentateuco; o segundo é composto pelos livros dos profetas, o *Nebi'im*; e o terceiro, as escrituras de *Ketubim*. O livro das *Lamentações*, constituído pelas narrativas do profeta Jeremias, pertence aos ‘Cinco Rolos’ de Megillot, que integram tanto o *Nebi'im* quanto o *Ketubim*. Não obstante, é importante salientarmos, as histórias recolhidas nesses textos – *prima facie* arquetípico-religiosas – integram temas de profundo viés identitário-cultural sobre o povo semita.

trajetória de martírio e morte através de um cerimonial chamado *Tenebrae* ou *Sacrum Triduum*²⁰³ (SAVELSBERG, 2008: 67). Todos *Officia Tenebrarum*²⁰⁴ – descreve o investigador – eram compostos de “tres nocturnos”; e, sempre estruturado por três salmos e três lições, o primeiro noturno de cada *Officium* se baseava nas *Lamentationes Ieremiae Prophetarum*²⁰⁵ (SAVELSBERG, 2008: 68). Portanto, por três vezes, durante o transcurso do *Sacrum Triduum*, temos três lições em relação direta com o citado texto de Jeremias.

É justamente a partir desse ponto que podemos compreender a afirmação valentiana de que “los textos de *Tres lecciones de tinieblas* tienen su origen en la música” (VALENTE, 2014: 403). Mais do que no eixo narrativo²⁰⁶ das *Lamentações*, foi no eixo vertical da sua adaptação recitativa nas *Tenebrae* barrocas que *Tres Lecciones de Tinieblas* encontrou o seu *leitmotif*²⁰⁷. “Primero, y antes que en ninguna otra”, afirma Valente, “en las lecciones de Couperin” (VALENTE, 2014: 403). Em sua composição *Leçons de Ténèbres* para a música sacra barroca – finaliza Valente –

²⁰³ De fato, o motivo da ‘escuridão’ – *tenebrae*, *tinieblas* – se encontra enraizado numa extensa gama de escritores e teólogos que encontraram nessa imagem figurativa um modo de descrever o trajeto purgativo do corpo em direção a ascese do espírito. Os escritos de San Juan de la Cruz e Mestre Eckhart, por exemplo, parecem cruciais para percebermos com maior acuidade essa questão.

²⁰⁴ A saber: ‘Office du Mercredi Saint’, ‘Office du Jeudi Saint’ e ‘Office du Vendredi Saint’.

²⁰⁵ De acordo com a investigação do musicólogo suíço Theodor Käser, a seleção de versículos que foram utilizadas nos *Officia Tenebrarum* obedeciam a seguinte ordem normativa durante o reinado de Luis XIV.

- I noturno do *Office du Mercredi Saint*: 1ª lição composta por Lam 1, 1-5, 2ª lição composta por Lam 1, 6-9 e 3ª lição composta por Lam 1, 10-14;
- I noturno do *Office du Jeudi Saint*: 1ª lição composta por Lam 2, 8-11, 2ª lição composta por Lam 2, 12-15, e 3ª lição composta por Lam 3, 1-9;
- I noturno do *Office du Vendredi Saint*: 1ª lição composta por Lam 3, 22-30, 2ª lição composta por Lam 4, 1-6 e 3ª lição composta por Lam 5, 1-11 (KÄSER, 1966 apud SAVELSBERG, 2008: 70).

²⁰⁶ Provavelmente escrito após a destruição de Jerusalém por Nabucodonosor nos anos de 587-586 a.C., nele conhecemos as dores do profeta Jeremias, justificadas sobretudo pela ocorrência de três perdas para o povo judeu, em decorrência dos conflitos cívico-religiosos com os babilônios: a destruição de Jerusalém, o desmoronamento do seu santuário central e o desterro da população judia da Mesopotâmia. Contudo, apesar de sua atmosfera catastrófica, o texto encerra em tom messiânico quando o profeta, conclamando a ‘justiça dos tempos’, profecia: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*.

²⁰⁷ Embora em sua ‘Autolectura’ Valente subestime o lugar das *Lamentationes Hieremiae Prophetarum* na composição do poemário, no final da ‘Tercera Lección’, no fechamento do poema ‘Nun’, encontramos a expressão “oh Jerusalem”. Essa expressão invocativa, ainda que representada de forma incompleta, se trata da forma sincopada da súplica messiânica “Jerusalem, Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum”, entoada por Jeremias em suas *Lamentações*. Não obstante, ainda devemos notar que *Tres Lecciones de Tinieblas*, conforme explica Savelsberg, possui grande parte da sua base textual assentada nos versículos Lam 1, 1-14. O poema ‘Vav’, por exemplo, que se inicia com o verso “Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volvía una y otra vez en busca de su nombre” (VALENTE, 2014: 399), apresenta um intenso paralelismo textual com o sexto versículo de Lam 1. Correspondente à mesma letra hebraica que confere título ao mencionado poema valentiano, nele encontramos a descrição dos Príncipes de Jerusalém como aqueles em quem a própria força foi consumida – *absque fortunine* –, e, por isso, vagam em busca da própria identidade.

François Couperin justapôs de modo *sui generis* alguns elementos fenotípicos do alfabeto hebreu com passagens textuais do *Livro das Lamentações*.

Se desde as *Lamentationes Ieremiae Prophetae* já notamos uma relação entre o texto sagrado (nível semântico) e o alfabeto hebreu (nível estrutural)²⁰⁸, nas *Leçons* de Couperin essa associação torna-se ainda mais vigorosa. Em virtude de sua estrutura temática tripartida em *Officia Tenebrarum* para cada dia do *Sacrum Triduum*, a organicidade interna da obra de Couperin – onde Valente encontrou o *Ursatz*²⁰⁹ de suas *Tinieblas* (VALENTE, 2014: 403) – foi projectada como um grupo coeso de três lições complementares. Não obstante, é de se notar o modo como Valente, à semelhança da obra de Couperin, não somente adotou um ciclo de escrituras gnósticas subagrupadas em três lições. Em *Tres Lecciones de Tinieblas*, o poeta galego utilizou, na posição nominativa de seus poemas, as mesmas letras que Couperin utilizou no “Office du Mercredi Saint”, em sua *Leçons de Ténèbres*²¹⁰. Portanto, de א 'Alef a נ Nun, Valente – servindo-se do *Ursatz* couperiniano – iluminou catorze letras hebraicas como um *resto cantable* em poemas metafísicos.

A partir dessa perspectiva hermenêutica, os poemas de *Tres Lecciones de Tinieblas* nos aparecem como ‘escrituras memoriais’ do Princípio da Vida, pois cada letra – observa o pensador Edmond Amran El Maleh – abre um ciclo de conhecimento sobre um ponto originário do Plano Criacional (EL MALEH, 1987 apud RODRÍGUEZ FER, 1992: 220). Parafraseando Milagros Polo, poderíamos dizer que os poemas de *Tres Lecciones de Tinieblas* buscam a ‘palabra inicial y absoluta’ (POLO, 1983: 163) a partir dos substratos semânticos que sedimentaram o alfabeto hebreu. Pois, inicialmente, explica o historiador polaco-americano Ignace Jay Gelb em *A study of writing*, “the forms of the Semitic writing were derived

²⁰⁸ Conforme relembra Savelsberg, o mencionado Livro foi estruturado em 05 capítulos, cada qual constituído por 22 versículos²⁰⁸. Esse número não surge por mera casualidade: ele corresponde – e faz referência – ao número das letras que compõem o alfabeto hebreu (SAVELSBERG, 2008: 68-69). Não obstante, devemos notar que o último capítulo foi composto por exatos 66 versículos. Essa última estrutura origina-se na multiplicação dos 22 versículos – que fazem menção ao alfabeto hebreu – pelo número da Santíssima Trindade.

²⁰⁹ Conceito importante na teoria musical, o termo *Ursatz* designa a estrutura primária da qual progride toda variação de um determinado tema musical. De Bach até Brahms, “la estructura escondida, el *Ursatz*”, observa Savelsberg, “forman el fondo del que surge el fenotipo de la obra particular” (SAVELSBERG, 2008: 73).

²¹⁰ Nesse sentido, é importante notarmos que Valente não apenas manteve o mesmo espectro alfabético do “Office du Mercredi Saint” da obra couperiniana. Em cada uma das três lições que integram *Tres Lecciones de Tinieblas*, Valente respeitou a distribuição alfabética presente nas lições do “Office du Mercredi Saint” couperiniano. Portanto, na ‘Primera Lección’, temos os poemas de א 'Alef a ה He; na ‘Segunda Lección’, de ו Vav a ט Tet; e, por fim, na ‘Tercera Lección’, os poemas de י Yod a נ Nun.

directly from the forms of Egyptian (hieroglyphic, hieratic, or demotic)” (GELB, 1963: 138). Foi justamente a partir desse espectro arqueológico que o importante teórico das línguas semíticas nororientais, o alemão Wilhelm Gesenius (1786-1842), observou que o alfabeto hebraico se desenvolveu – gráfica, fonética e semanticamente – a partir de vocábulos oriundos do aramaico²¹¹ (GESENIUS, KAUTZSCH & BERGSTRÄSSER, 1962: 28s). Resultante dessa investigação, temos a seguinte interpretação etimológica e etnocultural das letras hebraicas formulada por Wilhelm Gesenius:

Nome da letra	Palavra hebraica	Fonema / Número		Significado
א <i>'Alef</i>	* ²¹²	ʾ	1	‘carne’
ב <i>Bet</i>	Bayit	B	2	‘casa’
ג <i>Gimel</i>	Gamal	G	3	‘camelo’, ‘machado’
ד <i>Dalet</i>	Delet	D	4	‘porta’ ou ‘batente da porta’
ה <i>He</i>	*	H	5	‘grade’
ו <i>Vav</i>	Vav	V	6	‘gancho’, ‘prego’
ז <i>Zayin</i>	Zayin	Z	7	‘arma’
ח <i>Jhet</i>	*	H	8	‘recinto’, ‘perto’
ט <i>Tet</i>	*	T	9	‘dobrar’ ou ‘lavrador’
י <i>Yod</i>	Yad	Y	10	‘mão’
כ <i>Kaf</i>	Kaf	K	20	‘palma’
ל <i>Lamed</i>	*	L	30	‘agulhoadado’
מ <i>Mem</i>	Mayim	M	40	‘água’
נ <i>Nun</i>	*	N	50	‘peixe’ ou ‘lavrador’

Se lermos os poemas de *Tres Lecciones de Tinieblas* a partir do referenciado quadro lexicográfico, perceberemos em sua composição o exercício de uma metatextualidade que alude ao valor originário das letras hebraicas. À luz dessa ontologia, podemos perceber como Valente radicou o universo textual do poema ‘Bet’, por exemplo, no próprio universo semântico da letra ב *Bet*. Originada a partir do termo ‘bayit’, ב *Bet* – cujo arquifonema é /B/ – expressa sobretudo a idéia de

²¹¹ A través desse ponto de vista, podemos perceber com maior acuidade a intrínseca indissociabilidade que se desenvolveu no alfabeto hebreu entre a materialidade pictográfica da letras, os seus nomes e as suas cargas semânticas originárias, pois todos esses elementos se encontravam integrados em sua realidade hermenêutica.

²¹² * Termo não identificado no quadro formulado por Gesenius.

‘habitação’. Não obstante, lemos no ‘Bet’ valentiano: “Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos” (VALENTE, 2014: 397). Nesse sentido, portanto, o ‘Bet’ valentiano – ao intensificar os atributos intrínsecos à letra – nos aparece como o ‘lugar da gestação’ em *Tres Lecciones de Tinieblas*, casa da formação matérica, a nível intratextual, casa da formação poética, a nível metatextual. Ainda assim, enquanto espaço seminal da escritura poética, o ‘Bet’ valentiano assimila a idéia de ‘memória matérica’, na medida em que o seu fundamento ontológico se enquadra em dois princípios complementares: 1) espaço de ‘rememoração da essência’ do ser; 2) espaço de ‘inscrição da matéria’ do ser.

In principio creavit Deus caelum et terram. Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae erant super faciem abyssi, et Spiritus Dei ferebatur super aquas (GEN 1, 1-2), lemos na passagem bíblica do *Genesis*. “Adán, Adán: oh Jerusalem”, assim escreve Valente no início da narração genésica em seu poemário²¹³, pois é no “alef oblicuo” – instante arquetípico no qual a letra “entra como intacto relâmpago en la sangre” (VALENTE, 2014: 397) – que a narração dos tempos se principia²¹⁴. De fato, a metáfora iluminativa de א 'Alef – observa Savelsberg – simboliza o “inicio del habla divina” (SAVELSBERG, 2008: 87), a partir da qual a matéria adâmica (princípio orgânico) irrompe como realidade física²¹⁵. Conforme lemos no quadro sinóptico, diferentemente das outras letras hebraicas, ela não representa um arquifonema consonantal específico. א 'Alef simboliza, por assim dizer, o início laríngeo da voz criacional divina, cujo movimento – explica Scholem – se faz sentir em todas as outras letras na forma do som vocálico que as acompanha na sua pronúncia consonantal (SCHOLEM, 1987: 38s). Assim, portanto, א 'Alef se

²¹³ Não obstante, se traçássemos uma linha transversal entre ambas passagens – eixo dialógico que atravessa e une texto bíblico e ‘alef’ valentiano –, em seu ponto de intersecção encontraríamos o *Sefer hazZohar* ou o *Livro do Esplendor*. Escrita em hebraico no século II d.C., a obra, atribuída ao rabino Sim'on bar Yohay, tem a sua exegese iniciada com o Princípio da Criação à luz do sistema hermenêutico cabalístico da *Árvore Sephirota*. Realizando movimento semelhante ao do *Zohar*, *Tres Lecciones de Tinieblas*, do seu princípio ao fim, constrói uma neomitografia sobre o Princípio da Criação à luz do alfabeto hebreu.

²¹⁴ Ainda através de ‘Alef’, revemos aquela fundamental assinatura da poesia valentiana com o conceito lezaminiano de *hematopoiética*. Pois, no fundamento mitográfico dessa letra hebraica – conjecturamos –, Valente localiza o *logos espermático* de toda poesia com vontade de inscrição originária. Em א 'Alef, portanto, se encontraria o arquetipo inicial daquele “Instante, diríamos nosotros” – escreve Valente em passagem de *La Piedra y el Centro* – “de fulmínea inserción del *logos* en la sangre” (VALENTE, 2008: 305).

²¹⁵ Em virtude de seu caráter espermático, explica Scholem, א 'Alef, juntamente com י 'Yod, ainda é símbolo de matéria não-encarnada (SCHOLEM, 1987: 38s). Contudo, no tempo da criação – prossegue Scholem –, א 'Alef está um tempo a frente de י 'Yod. Na sua qualidade de *spiritus lenis*, א 'Alef é mais do que força criacional: א 'Alef é o germen originário da vida.

inscreve em três paradigmas complementares: a letra originária e afônica, o ponto de articulação laríngeo, o princípio espermático do grão vital²¹⁶.

Dixitque Deus fiat lux et facta est lux (GEN, 1-3), lemos no *Pentateuco* e na *Torá*. Contudo, nos versos de *Tres Lecciones de Tinieblas*, o ‘Verbo que principiou os tempos’ chamou cada coisa pelo seu nome na inflexão invocativa dos termos: “Adán, Adán” – exclama Valente nos termos finais de ‘Alef’ –, pois desse modo responderia o primeiro homem em concreto. Adán, de fato, Adán, é mais do que a diferenciação nominal do homínídeo dentre os outros seres: em sua raíz etimológica, encontramos ‘*adama*, a terra. A partir dessa perspectiva referente à sua origem semântica, percebemos que a apócope do /a/ em ‘*adama* – e a sua conseqüente subjetivação como ‘primeiro homem’ – concedeu ao termo nascente um substrato ontológico que sempre constituiu parte de sua mitografia na cultura cristã. Em Adán, portanto, figura arquetípica do vitalismo homínídeo, reinou a matéria mineral: criatura de barro, filho da terra²¹⁷.

De forma a confluir as constituições semânticas de ‘*adama* (o barro) em Adán (o homem), a letra \beth *Bet* (a casa) finaliza o primeiro ciclo genésico do poemário, na medida em que o advento de Adán somente é possível quando \aleph ‘*Alef*, o grão vital, entra no gineceu, isto é, lugar das origens, representada pela letra \beth *Bet*. “El semen ‘*alef* penetra en la casa *bet*”, observa por sua vez Savelsberg em *Aproximaciones a Tres Lecciones de Tinieblas de José Ángel Valente*, “y ambos se convierten – como puede leerse en Gén 2, 24 – en *una* carne: ‘et erunt duo in carne una” (SAVELSBERG, 2008: 110). “Esto es el origen de la sucesión de las generaciones”, prossegue Savelsberg, “una vez unidos el principio masculino y femenino, ‘se despiertan, como de sí, las formas’ y [...] la Historia, comienza” (SAVELSBERG, 2008: 110). Desse modo, portanto, “para que algo tenga duración, fulguración, presencia” – escreve Valente nas primeiras linhas do poema ‘*Bet*’ – “Casa, lugar,

²¹⁶ Ainda assim, a constituição espermática da primeira letra hebraica pode ser interpretada à luz do *Zohar*. Conforme observa Savelsberg, \aleph ‘*Alef* apresenta uma profunda identificação com a primeira esfera da *Árvore Sephirotal* (*Keter*), na medida em que o seu ideário mitográfico apresenta similaridades com os princípios arquetípicos simbolizados por aquela esfera (SAVELSBERG, 2008: 108). A potência emanada de *Keter* é justamente aquela responsável por ‘acionar’ o circuito genésico que, originada por si, percorre todas as outras *sephirot*. Por sua vez, \aleph ‘*Alef*, a força laríngea, *prima facie* matéria espermática, é a responsável por acionar as restantes mitografias das letras hebraicas subsequentes. Em termos exegéticos, portanto, \aleph ‘*Alef* – à semelhança daquela esfera em posição coronária e central – simboliza o momento na ordem da Criação em que as potências primordiais principiam a constituição da matéria vital.

²¹⁷ Por outro lado, se de Adán partíssemos, e dele retirássemos o sopro vital com a aférese do seu \aleph ‘*Alef* inicial, constataríamos que apenas nos restaria o “*dam*”, isto é, o sangue, o plasma, mas que por si só não bastaria para animar em vida um corpo.

habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos”²¹⁸ (VALENTE, 2014: 397).

Em tudo que palpita num ritmo interior, lá está o *Urrhythmus*: “branquia, pulmón, burbuja, brote” (VALENTE, 2014: 398), assim o poeta galego enumera os indícios anímicos das *corpora vitalis*. Intrínseco ao *Urgrund*, abismo escuro, o *Urrhythmus* simboliza a dilatação constante – poque cardíaca – de todo corpo animado, pois “el latido de un pez en el limo”, escreve Valente em ‘He’, “antecede a la vida” (VALENTE, 2014: 398). De mesmo modo, “madre, matriz, materia: stabat matrix” (VALENTE, 2014: 398), a casa poética da letra η *He* – numa relação especular com o poema ‘Bet’ – simboliza “el hálito”, isto é, o centro escuro “húmedo y de fuego” (VALENTE, 2014: 398) de onde brota a matéria anímica²¹⁹.

Ainda assim, devemos notar que há no poemário uma unidade trinitária em termos semânticos formada pelos poemas ‘He’, ‘Bet’ e ‘Mem’. Ao lado de ‘Bet’ e ‘He’, o poema ‘Mem’ igualmente expressa aspectos do *Urgrund*, isto é, *stabat matrix*²²⁰. Contudo, “en el vértigo de la inmovilidad”, ζ *Mem* não é somente “noche de la materia” (VALENTE, 2014: 402): ζ *Mem* é sobretudo “maym”, isto é, água, oceano primordial de onde emergiu a vida no período pangéico. E desse modo, portanto, o ‘Mem’ valentino é mais do que o *Urgrund* como ‘casa, habitação’: ‘Mem’ inaugura a imagem ventral, o líquido amniótico: *Urgrund* como “fluir fetal en la deriva quieta de las Madres” (VALENTE, 2014: 402).

Eis o princípio genésico daquilo que o poeta ourense descreveu em ‘Guimel’ como “El movimiento: [...] vértigo” (VALENTE, 2014: 397). De fato, este terceiro poema – em contraste com o primeiro, segundo e quinto poemas da *Primera Lección* (‘Alef’, ‘Bet’ e ‘He’ consecutivamente) – não se ocupa na descrição do grão vital ou do seu lugar de geração. Em não mais que duas linhas, ‘Guimel’ reproduz a imagem-síntese desse apoteótico circuito criacional, cujos mistérios cada letra de *Tres*

²¹⁸ Ainda sim, a um nível metapoético poderíamos ver, em κ ‘Alef’, o símbolo da potência de criação verbal; e, em ζ ‘Bet’, ler o secreto recanto da memória. A partir dessa perspectiva, portanto, o ‘Bet’ valentino parece assumir a função de uma imagem locativa, na qual os atributos semânticos das letras hebraicas encontram sua zona depositária e de preservação. ζ ‘Bet’, portanto, surge no poemário não só como gineceu, mas como abrigo, lugar de proteção e ativação das semânticas absolutas. Não por acaso Scholem defende que o Tetragrama divino encontra sua totalidade linguística justamente na unidade desse duplo movimento entre κ ‘Alef’ e ζ ‘Bet’: num ponto, a raiz original [Urwurzel], isto é, as letras sagradas; noutra ponto, o éter de onde emergem [Uräther], isto é, a aura que as rodeia.

²¹⁹ Num certo sentido, poderíamos afirmar que o poemário atualiza o *Urrhythmus*, na medida em que recria os movimentos de concentração sistólica e dispersão diastólica característicos do ritmo originário da Criação através das imagens de fecundação, encarnação e dissolução.

²²⁰ Em suas linhas, o poeta galego estabelece uma relação semântica entre a letra hebraica ζ *Mem* e a raiz latina “matr-”, cujo radical expressa o protótipo feminino em diferentes culturas ancestrais.

Lecciones de Tinieblas busca encarnar em matéria poética. “Las letras representan un cuerpo místico de la divinidad”, escreve Scholem em passagem de *La Cábala y su Simbolismo*, “y Dios una especie de alma para las letras” (Scholem, 1979: 48), pois cada letra hebraica arquetipifica um princípio da Criação Primordial.

Contudo, *la palabra poética [...] viene del desierto* – não nos permite esquecer Valente²²¹ – *donde el hombre lucha solo - pero solidariamente - con los dioses y con los demonios* (VALENTE, 2008: 468). E é em atenção a esta sentença que, na cautelosa leitura da letra ג *Gimel* em sua destinação poética, podemos recuperar traços de sua etimologia, sem os quais Valente não construiria a sua imagem prototípica final em *Tinieblas*. ג *Gimel*, o camelo, – ensina-nos Valente – é sobretudo *exilio: infinito regreso* (VALENTE, 2014: 397), pois, para além de ser ‘veículo’ das vitais energias primordiais, ‘Guimel’ recupera a imagem – na escala humana das apreciações – da peregrinação mística e da iluminação no deserto. Não por acaso, as palavras “exílio”, “vértigo” e “quietud” – imagens fundamentais na simbologia mística e que atravessam o mencionado poema valentiano – ecoam em todo o pensamento poético de José Ángel Valente. *El silencio es la memoria primordial* – escreve Valente em passagem de ‘Palabra, libertad, memoria’, texto recolhido em *Notas de un Simulador – O la memoria primordial es una memoria del silencio* (VALENTE, 2008: 468).

Talvez por isso eram necessários o êxodo e o exílio – relembra o poeta galego as palavras de Edmond Jabès a Marcel Cohen: *para que la palabra cortada de toda palabra – y confrontada así al silencio – adquiriese su verdadera dimensión* (VALENTE, 2008: 432). De fato, através dessa imagem alegórica que sobrepõe no mesmo plano poeta e ermitão, pode-se reconhecer uma similaridade de comportamento interno entre ambos. Tanto num caso quanto noutro, a meditação depurada sobre um tema conduz para a sua sublimação, isto é, para a revelação de sua imagem última e originária. Assim, ‘Gimel’ – poema-veículo de *Tres Lecciones de Tinieblas* – conduz leitor e poemário para o lugar íntimo das iluminações: para “la salida o éxtasis”, conforme escreve Valente em ‘Ensayo sobre Miguel de Molinos’²²², que constitui o cerne de toda experiência mística (VALENTE, 2008: 321). A *unio mystica*, portanto, guia o homem até “ese centro vacío” – finaliza o poeta galego – onde a “plenitud de lo que no tiene forma ni imagen encierra a la vez la potencialidad

²²¹ Trecho pertencente ao longo ensaio *Notas de un Simulador*.

²²² Texto integrante de *La Piedra y el Centro* (1977-1983).

infinita de todas las formas de la creación” (VALENTE, 2008: 321).

De maneira complementar às imagens de ‘Guimel’, em ‘Vav’, ‘Zayin’ e ‘Jhet’ – os três primeiros poemas da ‘Segunda Lección’ das *Tinieblas* valentianas – se descrevem outros aspectos da potência criacional. Em ‘Vav’, por exemplo, – sobretudo no verso “Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volvía una y otra vez en busca de su nombre” (VALENTE, 2014: 399) – encontramos um aspecto importante da energia criacional até então não mencionada. Da mesma maneira que uma equação aritmética necessita da relação operacional entre dois ou mais termos para que se obtenha o seu produto, a energia criacional (ⴥ *Vav*) perdura como ‘força caída sobre si mesma’, incapaz de enredar um ‘nome próprio’, quando a relação entre ⴥ *Alef* e ⴤ *Bet* não se realiza a contento. É justamente nesse sentido que Jacques Ancet afirma ser a potência emanada de ⴥ *Vav* semelhante à própria energia sexual, de cuja vibração, no enlace entre dois amantes, a vida surge. “[E]l acto de amor es absorción, devoramiento del amante, pérdida de identidad” – escreve o pensador francês em texto introdutório ao poemário valentiano *Entrada en Materia* (edição de 1985) – “inmersión en las aguas de las madres, descenso a lo oscuro, como pez, del barro del fondo, del limo primordial” (ANCET, 1985: 25).

Animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe – pura encarnação vital –, lemos no poema ‘Tet’, último poema da ‘Segunda Lección’ de *Tres Lecciones de Tinieblas*. Contudo, para que algo irrompa à luz da vida, sempre foi necessário uma porta ou um portal que o encaminhasse da matéria escura para a fauna específica das realidades habitacionais²²³. E à poesia inscrita na letra ⴥ *Dalet* (“a porta”), coube servir como canal de comunicação entre os mundos no poemário valentiano. ⴥ *Dalet*, portanto, “la oscura guirnalda de las letras” (VALENTE, 2014: 398), está no princípio de toda mitografia do alfabeto hebreu, pois ⴥ *Dalet*, conforme bem escreveu Valente, é *una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o párpado, los mundos* (VALENTE, 2014: 398).

Seja de um deus, seja de um homem, seja *deus ex machina*, as portas sempre exigem mãos que as possam abrir. E já na terceira e última lição, Valente introduz o poema-signo instrumental das mãos. ⴤ *Kaf*, “a palma”, concentra no seu poema correspondente a imagem alegórica do esteta-criador, ao mesmo tempo atuante e cognoscente. Ao lado da casa poemática de ⴥ *Yod* (“a mão”), ‘Caf’ se ocupa em

²²³ A saber, a região superior, reino dos pássaros (“paloma”); a região marítima, reino dos seres abissais (“pez”); a região terrena, reino dos mamíferos (“sierpe”).

construir uma imagem forte sobre as origens escultóricas por detrás do poemário, por detrás das letras, por detrás do ciclo de substanciação vital. Por isso a mão – sempre “en alianza la mano y la palabra” (VALENTE, 2014: 401), escreve Valente em ‘Yod’ – é uma imagem fundante em *Tres Lecciones de Tinieblas*: através de si, uma “antorcha de oscura luz” (VALENTE, 2014: 401) é projetada, e assim ilumina as matérias orgânicas²²⁴. Disseminada em outros pactos como aqueles entre *poeta e poesia, homem e discurso, corpo e ação*, essa aliança pré-expressiva entre *mão e palavra* é um dos núcleos semânticos mais significativos no pensamento poético de Valente.

Un dios entró en reposo el día séptimo (VALENTE, 2014: 399), lemos em ‘Zayin’, poema cujos versos retratam a alegoria cristã do descanso criacional ao término do sétimo dia. Contudo, é de se notar a extrema sensibilidade com que Valente escreveu o poema à luz do valor guemátrico da referida letra hebraica. Conforme sabemos, toda letra no alfabeto hebreu possui um valor numérico atrelado a si, cuja estrutura simbólica é analisada pela *guematria*. A letra τ Zayin, por exemplo, apresenta o valor guemátrico 7, matéria semântica que o poeta galego soube utilizar para fazer coincidir estudo guemátrico (mitologia cabalística) e narração bíblica da Gênese (mitologia cristã).

Oh Jerusalem, oh Jerusalem, enfim, exortam simultaneamente o primeiro poema (‘Alef’) e o último poema (‘Nun’) em suas palavras finais. De fato, essa aliança implícita entre ambos poemas busca recuperar – tanto na abertura quanto no fechamento da obra – o apelo messiânico tão característico das *Lamentações* do profeta Jeremias. Esse traço exortativo gerou em ambos extremos do poemário um efeito de *perpetuum mobile*, no qual a invocação profética de ‘Alef’ – em seu clamor por Adán – ecoa no último poema – em sua resignada espera pelos *restos cantables* de Adán. *Para que sigas y te perpetúes*, escreve Valente na estratosférica última lição de seu poemário *Tres Lecciones de Tinieblas*:

Para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la

²²⁴ Não por acaso, a primeira letra do Tetragama divino YHV’H é iniciado pela letra ‘Yod’, pois é sempre ela, a mão, a portadora da imagem arquetípica do Criador. *De alef a tav se extiende yod* – lembra-nos Valente nas linhas de ‘Yod’ – pois “la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre” (VALENTE, 2014: 401).

eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem. (VALENTE, 2014: 402)

La mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave (VALENTE, 2014: 401), por fim é dito em texto; pois ela é mais do que “palma o concavidad o vaso” (VALENTE, 2014: 401): *la mano* – finaliza Valente em versos de ‘Yod’ – *es un gran pájaro incendiado que vuela hacia el poniente* (VALENTE, 2014: 401). E para “trazar los signos: signos o letras, números, la forma” (VALENTE, 2014: 401), concluimos à luz de seus versos, a gestualidade das mãos precisa ter qualquer coisa para além do que é puro gesto escultórico. Talvez seja esta a grande lição deixada pelas *Tinieblas* de Valente: a de que as mãos de um poeta – à semelhança das mãos de um brâmane hindu ou de um bodhisattva tibetano – devem atuar como as mãos de um deus: uma vez sagradas, firmam um pacto inquebrável entre perfeccionismo gestual, intencionalidade genésica e irreptibilidade de evento. “Para que la forma engendre a la forma”, repetimos mais uma última vez, “para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: [...] la mano al fin en reconocimiento” (VALENTE, 2014: 402).

LA ÚLTIMA PALABRA

José Ángel Valente

No aguardo nada; nada
puedo aguardar.
Yo mismo me pronuncio
–un ángel no,
yo mismo–
en esta soledad.

[...]

Y, cuidadosamente,
he dispuesto mis armas,
tales como un cuchillo,
una palabra, un
dolor: afilan
la voluntad.

Y cómo, sin embargo,
huiría dejando
campo y armas.

No hay paz,

No hay tregua.

Nunca un ángel;

yo mismo
pronunciaré la última palabra
en esta soledad. (*Poemas a Lázaro*)

FIN DE JORNADA

José Ángel Valente

Volví lleno de ruidos,
de vanidad, de gestos, lleno
de quienes nunca guardan bien sus
límites,
se trasvasan y caen sobre nosotros
como una sorda lluvia de papel releído
o de ceniza.

Volví lleno de ceniza
que me impedía sentarme
u oírme
o llorar.

Volví luctuoso y solitario
reconociendo apenas con un tacto
remoto
las formas familiares del amor.

De un opaco vacío regresaba.

Volví de palabras
de sospechosa generalidad.

Volví del azar a mi destino
o regresaba en busca
del llanto o la sonrisa
de un niño o de algo puro
o cierto o semejante
a su propia verdad. (*La Memoria y los
Signos*)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De la Tribu, Palabras del regreso

Cura cum fluvium transiret, videt cretosum lutum sustulitque cogitabunda atque coepit fingere.

Dum deliberat quid iam fecessit, Jovis intervenit. Rogat eum Cura ut det illi spiritum, et facile impetrat. Cui cum vellet Cura nomen ex sese ipsa imponere, Jovis prohibuit suumque nomen ei dandum esse dictitat. Dum Cura et Jovis disceptant, Tellus surrexit simul suumque nomen esse volt cui corpus praebuerit suum.

Sumpserunt Saturnum iudicem, is sic aecus iudicat: “Tu Jovis quia spiritum dedisti, in morte spiritum, tuque Tellus, quia dedisti corpus, corpus recipito, Cura enim quia prima finxit, teneat quamdiu vixerit.

*Sed quae nunc de nomine eius vobis controversia est, homo vocetur, quia videtur esse factus ex humo”.*²²⁵ (HYGINUS apud CASTRO, 2011).

“**L**os grandes poetas están siempre muertos”, lembra José Luis Pardo em passagem de *Fragmentos de un Libro Anterior* (PARDO, 2004: 119). E não tanto pela natureza mortal de sua carne, mas porque suas obras sempre ardem em cinzas, como se em piras funerárias fossem compostas. Entre as

²²⁵ Enquanto caminhava através de um rio, Cura vê uma lama argilosa e, pensativa, recolhe-a e começa a dar-lhe figura.

Enquanto meditava no que já fizera, Jove interveio. Cura pede-lhe, então, que lhe infunda um espírito (ao que acabara de moldar) e facilmente o consegue. Como Cura quisesse impor-lhe por si própria um nome, Jove proibiu-lho, insistindo em que ele é que haveria de dar-lhe nome. Enquanto Cura e Jove discutem, ergue-se ao mesmo tempo a Terra, querendo dar-lhe nome, já que lhe fornecera o corpo. Tomaram a Saturno como juiz e este busca ser equânime [e este julga ser justo, assim]: “Tu, Jove, porque lhe deste o espírito, recebê-lo-ás após a morte. Quanto a ti, Terra, porque lhe deste o corpo, então o receberás. E Cura, porque primeiro lhe deu figura, mantê-lo-á durante todo o tempo em que ele viver. Mas porque há entre vós uma controvérsia sobre o nome dele, chame-se-lhe homem, porque parece ter sido feito do húmus”.

(A tradução aqui apresentada foi realizada pelo prof. Dr. Carlos Tannus, escolhida sobretudo pela sua leitura atenta e tradução rigorosa ao espírito original do texto latino).

ruínas do tempo, monumentos a um deus esquecido; entre as memórias do homem, vestígios de antigas civilizações. *Memória* e *matéria*, eis grandes palavras sempre em destaque nas linhas daquele poeta galego para quem a escritura sempre foi – para citar Diego Doncel em seu ensaio valentiano ‘La poesía de la meditación’ – “ese deseo dionisiaco de regresar a la ceniza y el barro” (AGUDO & DOCE, 2010: 49). Por isso a memória da matéria em seu pensamento, por isso *Material Memoria* em seu legado. Por isso a materialidade da tese em questão.

“Hemos venido aquí en memoria de José Ángel Valente” – escreve Pardo no seu livro-homenagem ao poeta galego – “sin saber muy bien qué significa venir a parte alguna en memoria de otro, pero sabiendo que esta palabra, *memoria*, era una palabra de Valente” (PARDO, 2004: 104). E como falar de um poeta da memória – de um homem em busca da razão vital tornada razão poética – sem ter as devidas memórias de sua vida? Para além do poeta, para além dos ensaios, eu gostaria mesmo era de saber sobre o homem. Do pouco que carrego, tenho as lembranças partilhadas pelo poeta Claudio Fer na inesquecível cidade de Santiago de Compostela. Notável curador, amigo pessoal de Valente e zeloso guardião do que foi a sua razão poética, Fer me ajudou a ver que só falamos verdadeiramente de um poeta quando ele se faz presente: entre lembranças de conversas e sorrisos, memórias que se perdem no tempo sem retorno. Do que vi e li na Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, do que (re)vivi ao ler cartas e fotografias, a tese tratou do que lhe era cabível. Mas o homem que as teve em mãos, sim, carrega consigo cada indício de vida que naquelas paredes ainda ecoam.

E é de modo quase semelhante ao valentólogo José Luis Pardo que me sinto agora, quando em *Fragmentos de un Libro Anterior* afirma ser uma tarefa desmedida tentar falar da poesia de Valente. “Estoy siempre convencido de no estar a la altura del asunto” – ele diz, eu gostaria de o ter dito – “que no es más que la altura de la palabra misma” (PARDO, 2004: 62). E é humildemente assumindo o tom menor de um valentófilo, que opto por fechar essa tese em tom de homenagem. No entanto, “qué significa, hoy, aquí, para nosotros, *rendir homenaje a un poeta?*” (PARDO, 2004: 76) – indagamos juntamente com Pardo. O acto de render homenagem, em sua origem, estava vinculado com a renovação do juramento de fidelidade dos vassallos para com os seus senhores. “Fidelidad, juramento, vasallos, señores” – termos hoje em dia tão

desacreditados mas que, na homenagem a um poeta, conclui Pardo, contraem um profundo sentido de gratidão, como um gesto de reconhecimento pela dívida contraída (PARDO, 2004: 77).

Por isso é dito que, para Hölderlin, “o princípio da poesia é escuta”²²⁶ (CAVALCANTE, 1994: 13). Porque um poeta, em sua extrema solidão, é acompanhado pelas longínquas vozes com as quais dialoga, com as quais rende sempre homenagens e juramentos de fidelidade. *Los grandes poetas están siempre muertos*, lembramos mais uma vez. E um poeta vivo, antes de ser puro gesto inscricional, deve ser “todo ouvidos”. Quando um poeta assim escuta – em total recolhimento e concentração – é dito que já não ouve (*akouein*). Nesse recolhimento, define Robson Costa Cordeiro em ‘Linguagem e poesia como *escuta* no pensamento de Heidegger’, ele ausculta (*das Horchen*), “que tem relação com *Gehören* (pertencer) e com *Gehorchen* (obedecer)” (CORDEIRO, 2015: 166). Ausculta das coisas, ausculta do tempo, ao poeta é dado, no instante do acto, o tempo dos tempos.

Em Heidegger, a linguagem aparece como *Sage*²²⁷, saga do dizer, do mostrar, do “deixar ver e ouvir” (HEIDEGGER, 2003: 202). A razão poética, essa obstinada procura pela saga da linguagem, escuta sobretudo aquilo que se encobre, se esconde e se eclipsa na língua profana do dia-a-dia. Desse encontro entre o homem e a saga, o poeta, por seu lado, entrevê relâmpagos, acontecimentos passados e vindouros – é um apropriar-se do tempo na medida da criação. Nesse gesto, o poeta torna-se um com a palavra, e gera sagas no esplendor milenário dos tempos. Por isso ele é escuta e abertura em essência. Por isso ele aguarda, atento, num eterno juramento a pôr em prova a lucidez e a vida. É na razão poética que se dá a sua participação vital com a natureza onírica desse “animal de una soledad sin igual” (ZAMBRANO, 2009: 18).

“Razón poética es, por tanto, una razón fundamentalmente creadora del propio ser del hombre” (ZAMBRANO, 2009: 22), lembra-nos a filósofa da questão poética María Zambrano [1904-1991]. *Palabras del regreso*²²⁸ sempre, o *logos* poético é a

²²⁶ Márcia C. de Sá Cavalcante no ensaio ‘Pelos caminhos do coração’, publicado em *Reflexões: Friedrich Hölderlin, seguido de ‘Hölderlin, Tragédia e Modernidade’, de Françoise Dastur*.

²²⁷ Etimologicamente originado do verbo *sagen* que significa ‘dizer’.

²²⁸ Referência à obra de Zambrano – *Las Palabras del Regreso* –, cujas reflexões dão substância à discussão apresentada.

“única salvación posible del nihilismo occidental” – pensa Zambrano –, pois, a nível supra e infrarracional, ela oferece uma espécie de “comunió con todos los estratos de realidad que mantienen al hombre apegado a la placenta del mundo”²²⁹ (ZAMBRANO, 2009: 22). Através da razão poética, portanto, o homem se reencontra com a noite de sua face animal, com a saga de sua natureza mortal, por fim, com os seus ritos mais profundos de habitação. Ao fim de tudo, o que a poesia possibilita ao homem é esse navegar impreciso que é próprio de sua natureza, é esse redimensionar a vida no rio dos tempos.

*Cura cum fluvium transiret*²³⁰, com essas precisas palavras se inicia a narração do mito de Cura. Contemporaneamente tematizado por Martin Heidegger em seu célebre *O Ser e o Tempo*, Cura é um dos muitos mitos que narra a origem do humano. Tendo chegado até nós através da palavra latina de Gaius Julius Hyginus – escravo egípcio de César Augusto morto no ano 10 d. C. –, o mito de Cura fala-nos sobretudo dessa natureza finita do homem, dessa matéria jogada no rio do tempo e fadada à morte. Segundo o mito, Cura modela com terra e água uma figura de quem deseja cuidar. Escultor primeiro dos tempos, Cura serve-se unicamente dos elementos que o rio (metáfora do tempo) lhe oferece. Do barro, a figura é formada e assentada em modo de espera: por si, interveio o Céu e a Terra. De Gaia, veio-lhe a matéria corporal; de Jove, adveio-lhe o sopro vital. Contudo, em Cura – observa Manuel Antônio de Castro em ‘O mito de *Cura* e o ser humano’ – a origem humana é dimensionada sobretudo pelo Tempo, tambor da finitude humana (CASTRO, 2011: 51-52). Assim, portanto, na consequente contenda pelo nome perfeito entre Jove, Cura e Gaia, intervém Saturno (o Tempo), de quem recebe a nominação final: “chame-se-lhe homem, porque parece ter sido feito do húmus”. Ao compositor de destinos – como bem cantara Caetano Veloso²³¹ –, ao Tempo é concedido esse poder de juiz implacável, pois o ser é tempo, e tempo é rio, instância final do nosso viver.

²²⁹ Não por acaso, em passagem não muito distante, afirma Zambrano que o alto grau de abstracionismo alcançado com o Idealismo agravou de uma maneira alarmante essa separação entre razão e vida. Ao que de filosófico e metafísico habita na razão poética, portanto, cabe “hacer un ejercicio de memoria que la lleve a volver a tratar aquellos temas” – conclui a filósofa – “que, por su indocilidad a las estructuras rígidas conceptuales, han ido quedando en la cuneta de la tradición filosófica” (ZAMBRANO, 2009: 14).

²³⁰ “Enquanto caminhava através de um rio [...]”.

²³¹ ‘Oração ao Tempo’.

“Existe é homem humano. Travessia.”, lembro-me da inesquecível sentença de Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas*, pois o que é próprio do homem é ser essa travessia, essa ponte de barro erguida entre uma margem e outra do rio da vida. Uma hora um palmo acima do solo, balbuciante, outra hora sete palmos abaixo da terra, silente. *Da morte, apenas nascemos, imensamente*²³², imagino já ter lido isso em algum poema de Vinicius de Moraes, hora antes ou hora depois de alguma distante ceia de Natal. Talvez tenha chorado, talvez tenha sorrido, não sei. Mas o que importa, no hoje da escritura desse texto, é que com ele aprendi a morrer, um pouco a cada dia, um tanto a cada ciclo. Comigo, parece concordar Zambrano (que por ora tomo como *maestra*), quando, em *Las Palabras del Regreso*, escreve: “yo creo que hay que saber morir y por eso vengo a usted” – recorda a filósofa de suas conversas com Ortega – “para que me abra esa puerta que tengo cerrada y yo pueda morir” (ZAMBRANO, 2009: 199).

De fato, penso que uma das grandes lições da vida é aprender a morrer. E assim como o homem, todas as culturas também estão fadadas à “prova dos nove” do Tempo. “El poeta Paul Valéry dijo, hace ya muchos años” – recorda-se María Zambrano – “sabemos ahora que las civilizaciones son mortales” (LEZAMA LIMA apud ZAMBRANO, 2009: 120-121). Mas a verdade, a simples verdade – prossegue a filósofa – “es que si las civilizaciones mueren, también renacen; que todo lo olvidado reaparece un día;” (ZAMBRANO, 2009: 121). Todas as grandes construções humanas, todas as suas grandes obras de arte – desde as escuras cavernas de Lascaux ao ferro titânico de Eduardo Chillida – foram erguidas por essa idéia, por esse “ensueño de crear también algo que permanezca, que dure” (ZAMBRANO, 2009: 120).

Palavra em contínuo regresso e exílio, a poesia – em seus momentos mais áureos – igualmente nos permite essa viagem-ritual até esses sacrários de sonho ou de ruína das civilizações humanas. Um grande poeta há de buscar as essenciais palavras para esse caminho de regresso ao “corazón de la vida”, uma palavra – explica Zambrano – “acuñada de siglos sin perder ni en un átomo su vitalidad” (ZAMBRANO, 2009: 139). Um grande poeta “recuerda todo lo que tiene vida, animal, vegetal, estelar” (ZAMBRANO, 2009: 139). Contudo deve estar sempre vigilante no seu ofício e atento

²³² Verso pertencente a ‘Poema de Natal’, de Vinicius de Moraes.

ao seu juramento, pois ele há de sempre se recordar que cada “materia ha de tener su recordar específico” (ZAMBRANO, 2009: 139). Viagem-ritual de iniciação sagrada do homem profano, “estos ritos, verdaderas liturgias” – conclui Zambrano – “tienen un alcance y un sentido cósmico” (ZAMBRANO, 2009: 119).

Para mim, a poesia de José Ángel Valente sempre conteve essa aura iniciática a querer encerrar em si os mistérios de ‘algo maravilhoso’, algo originário capaz de dar um profundo sentido e um valor verdadeiro para a vida humana. Toda palavra sua – nesse silêncio preenchido de luz – pareciam reproduzir os gestos irrepetíveis de um homem em busca do conhecimento, em busca do sentido da vida, em busca da paz em viver no caminho perfeito. Foram os árabes quem primeiro tiveram este sonho – lembra-nos Zambrano –, e o sonho era o de perseguir o “descubrimiento de una [...] materia pura y dotada de poder de transformar, a través de sucesivas combinaciones, las otras materias afines en algo precioso” (ZAMBRANO, 2009: 120). Esse era um sonho sobretudo da Alquimia, herdado, talvez, “de civilizaciones más antiguas nacidas en torno a ese mar tan creador, el pequeñísimo mar Mediterráneo” (ZAMBRANO, 2009: 120). Era a procura por esses instantes de iluminação, por esses relâmpagos de verdade em seu sentido mais simples e originário – porque antropológico e vital – que me parecem estar na razão poética de Valente. No espaço profano das letras, *palabras de la tribu*. No espaço sagrado das matrizes, *palabras del regreso*. Em todo caso – agora pensamos –, o poeta galego persegue essa escritura enquanto abrigo: palavra-ritual de cura e de êxtase. Habitação xamânica por excelência, a sua escritura tende a tornar tudo memorável desde o princípio dos tempos, pois o ser é tempo e o tempo cura.

‘Curar’ em grego é *θεραπευω*²³³, isto é, procedimento para restaurar a saúde do convalecido. Contudo, em sua raiz primitiva, ‘curar’ é sobretudo *θερος*, aquecer e cuidar. O que age em todo homem, em todo artista – defende Manuel Antônio de Castro –, é Cura, isto é, “um cuidar, desejar, amar o que se quer” (CASTRO, 2011: 52). Por isso se diz que a verdadeira poesia deve executar uma ‘cura poética’, pois é de sua natureza cuidar do sagrado. “O sagrado é o originário de todo mito, [...] de toda religião” – explica Manuel de Castro –, “manifestando-se nos ritos, nos poemas, nas

²³³ Tradução do grego para o português: “curar”.

liturgias” (CASTRO, 2011: 57). De fato, as palavras valentianas falam-nos sobretudo dessa ‘cura poética’, do cuidado com o sagrado e com as origens rudimentares da cultura humana.

Cuidado, cura e cultura, eis os três fundamentos basais na razão poética valentiana, pois em toda cura poética se encontra o cuidado com o sagrado, e só se cuida do sagrado na medida em que a cultura estética se torna culto gnóstico em alinhamento ético e humanista. Cultivar uma cultura da cura através das palavras essenciais, portanto, pode-se dizer ser a destinação final das palavras de José Ángel Valente. A nós, resta-nos cuidar dessa cultura e escutar as ancestrais *palabras de la tribu*. “Las verdaderas palabras de amor han de ser así” – acredita Zambrano –, “palabra amorosa para escucharla el día de la resurrección”. *Poesía, tal vez, sin duda alguna* (ZAMBRANO, 2009: 124-126).

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

I. Obra poética

- VALENTE, José Ángel. *Al dios del lugar [1989]*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 1993.
- VALENTE, José Ángel. *A modo de esperanza [1953-1954]*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- VALENTE, José Ángel. *Breve son [1953-1968]*. Madrid: El Bardo, 1968.
- VALENTE, José Ángel. *Cántigas de alén [1980-1995]* (con grabados de Eduardo Chillida). Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1996.
- VALENTE, José Ángel. *El fulgor [1984]*. Madrid: Cátedra, 1984.
- VALENTE, José Ángel. *El inocente [1967-1970]*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1970.
- VALENTE, José Ángel. *Fragmentos de un libro futuro [1991-2000]*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- VALENTE, José Ángel. *Interior con figuras [1973-1976]*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- VALENTE, José Ángel. *La memoria y los signos [1960-1965]*. Madrid: Revista de Occidente, Fundación José Ortega y Gasset, 1966.
- VALENTE, José Ángel. *Mandorla [1982]*. Madrid: Cátedra, 1982.
- VALENTE, José Ángel. *Material memoria [1977-1978]*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1979.
- VALENTE, José Ángel. *No amanece el cantor [1992]*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 1993.
- VALENTE, José Ángel. *Poemas a Lázaro [1955-1960]*. Madrid: Índice, 1960.
- VALENTE, José Ángel. *Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

VALENTE, José Ángel. *Presentación y memorial para un monumento [1969]*. Madrid: Col. Poesía para Todos, 1970.

VALENTE, José Ángel. *Punto cero [1953-1971]*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

VALENTE, José Ángel. *Siete representaciones [1966]*. Barcelona: Amelia Romero, 1967.

VALENTE, José Ángel. *Treinta y siete fragmentos [1971]*. Barcelona: Àmbit, 1989.

VALENTE, José Ángel. *Tres lecciones de tinieblas [1980]* (Ilustraciones Baruj Salinas). Barcelona: La Gaya Ciencia, 1980.

II. Obra ensaística e outros textos

VALENTE, José Ángel. *Cabo de Gata: La memoria y la luz*. Granada: Unicaja, 1992.

VALENTE, José Ángel. *Edmond Jabès: La memoria del fuego*. Tegueste (Tenerife): Syntaxis, 1988.

VALENTE, José Ángel & LEZAMA LIMA, José. *Maestro Cantor: Correspondencia y otros textos*. 1ª ed. Sevilla: Espuela de Plata, 2012.

VALENTE, José Ángel. *El fin de la edad de plata*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

VALENTE, José Ángel. *Elogio del calígrafo: Ensayos sobre arte [1972-1999]*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.

VALENTE, José Ángel. *Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

VALENTE, José Ángel. *Ensayo sobre Miguel de Molinos*. Barcelona: Barral, 1974.

VALENTE, José Ángel. *Entrada en materia* (ed. Jacques Ancet). Madrid: Cátedra, 1985.

VALENTE, José Ángel & TÀPIES, Antoni. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Rosa cúbica, 1998.

VALENTE, José Ángel. *Hibakusha* (ed. Nieves Agraz y Javier Carmona). Madrid: Jábega, D.L. 1997.

VALENTE, José Ángel. *La experiencia abisal [1978-1999]*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

VALENTE, José Ángel. 'La muerte de un hijo: El dolor de los padres: Un proceso de por vida'. In. VV. AA., *Personal del nacional SIDS Resource Center [NSRC]*, 2004.

(www.sidscenter.org/Downloads/SI50.pdf)

VALENTE, José Ángel. *La piedra y el centro [1977-1983]*. Madrid: Taurus, 1983.

VALENTE, José Ángel. 'La poesía es mi forma de estar vivo' (entrevista a Jorge Fondebrider). In. *Diario de Poesía*, N. 25, verano 1992, p. 29.

VALENTE, José Ángel. *Las palabras de la tribu [1955-1970]*. Madrid: Siglo XXI de España, 1971.

VALENTE, José Ángel. *Lectura de Paul Celan: Fragmentos*. Barcelona: De la Rosa Cúbica, 1995.

VALENTE, José Ángel. *Lectura en Tenerife* (Introd. Andrés Sánchez Robayna). Santa Cruz de Tenerife: UIMP, 1989.

VALENTE, José Ángel. *Notas de un simulador [1989-2000]*. Madrid: Ediciones La Palma, 1997.

VALENTE, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red [1984-1991]*. Barcelona: Tusquets, 1991.

VALENTE, José Ángel. *¿Y para qué poeta en tiempo de miseria?*. Roma: Accademia di Spagna, 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

AGUDO, Marta & DOCE, Jordi (ed.). *Pájaros raíces: En torno a José Ángel Valente*. Madrid: Abada, 2010.

ALEGRE, Rafael Pérez. *José Ángel Valente y Antoni Tàpies: Caminos convergentes de la creación* (tesis doctoral). Madrid: UNED – Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

AMORÓS, Amparo. "La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Ángel Valente". In. *Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la Mística Hispanica*. Madrid: Manuel Criado del Val, 1982, pp. 769-

783.

AMORÓS, Amparo. *La palabra del silencio: La función del silencio en la poesía española a partir de 1969* (tesis doctoral). Madrid: U. Complutense, 1990.

ANCET, Jacques. 'Introducción'. In. VALENTE, José Ángel. *Entrada en materia*. Madrid: Cátedra, 1985.

ANCET, Jacques. 'Prefacio a *Interior con Figuras*'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 207-209.

ARKINSTALL, Christine. *El sujeto en el exilio: Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam: Rodopi, 1993.

BARAÑANO, Kosme María de. 'Hacia el lugar de origen'. In. *Lapiz*, N. 78, Jun. 1991.

CERVERA SALINAS, Vicente. *La palabra en el espejo: Estudios de literatura hispanoamericana comparada*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

CUESTA ABAD, José Manuel. 'La enajenación por la palabra: Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente'. In. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (edit.). *El silencio y la escucha: José Angel Valente*. Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1995, pp. 49-77.

DAYDÍ-TOLSON, Santiago. *Voces y ecos en la poesía de José Angel Valente*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.

DEBICKI, Andrew P. 'La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 54-73.

DEBICKI, Andrew P. *Poesía del conocimiento: La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar, 1987.

DIEGO, José Manuel. *Tres lecciones de memoria (Algunas claves para la lectura de José Ángel Valente)*. In. *Amanece el cantor (J.A. Valente)*. Bilbao: Editorial Zugai, Julio 2001.

DÍEZ, Gontzal. 'José Ángel Valente: En el centro de la luz y la palabra'. In. *Amanece el cantor (J.A. Valente)*. Bilbao: Editorial Zugai, Julio 2001.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio. 'Prólogo'. In. VALENTE, José Ángel. *Treinta y Siete Fragmentos*. Barcelona: Àmbit Serveis, 1989, pp. 9-18.

- EL MALEH, Edmond Amran. 'Lecciones de tinieblas'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 215-220.
- ENGELSON MARSON, Ellen. 'Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro poético'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *Material Valente*. Gijón: Júcar, 1994, pp. 57-74.
- FELIPE, Benigno León. 'La poesía en prosa de José Ángel Valente'. In. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 20, 2002, pp. 161-176.
- FERNÁNDEZ, Laura López. 'El esencialismo poético en José Ángel Valente'. *Especulo: Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html>)
- GIMFERRER, Pere. 'Trayectoria de José Ángel Valente'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 39-42.
- GONZÁLEZ-MARÍN, Carmen. 'Mandorla: puerta, quietud, semilla'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 221-226.
- GOYTISOLO, Juan. 'Introducción a Material memoria'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 210-214.
- GOYTISOLO, Luis. 'La piedra, el centro y la vía interior'. In. *Quimera*, 1984, pp. 92-93.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 1995.
- JIMÉNEZ, José Olivio (org.). *Poetas contemporáneos de España y América* (ensayos críticos). Madrid: Editorial Verbum, 1998.
- LEZAMA LIMA, José. 'José Ángel Valente: Un poeta que camina su propia circunstancia'. In. *Revista de Occidente*, 3ª, época, 9, Madrid, 1976.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. 'Tàpies y Valente: Hacia una visión de la materia interiorizada'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 295-303.
- MAS, Miguel. *La escritura material de José Angel Valente*. Madrid: Hiperión, 1986.
- O DUIBHIR, Manus. *Between the desert and the garden: Inscriptions of alterity in the work of José Ángel Valente*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2016.

- PALLEY, Julián. 'El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 312-330.
- PALLEY, Julian. 'José Ángel Valente: Poeta de la inminencia'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *Material Valente*. Madrid: Júcar, 1994.
- PARDO, José Luis. *Fragmentos de un libro anterior*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 2004.
- POLO, Milagros. *José Ángel Valente: Poesía y poemas*. Madrid: Narcea de Ediciones, 1983.
- POLO, Milagros. 'La prosa de Valente: Hacia una estética del origen'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *Material Valente*. Gijón: Júcar, 1994, pp. 181-251.
- RISCO, Antón. 'La narración de José Ángel Valente'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *Material Valente*. Gijón: Júcar, 1994, pp. 157-168.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *Material Valente*. Gijón: Júcar, 1994.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio. 'Valente, hijo de la guerra y del exilio'. In. *Amanece el cantor (J. A. Valente)*. Bilbao: Editorial Zurgai, 2001.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio. *Valente y la senda del extremo oriente* (edição exclusiva e artesanal pertencente à Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética). N/D.
- ROMANO, Marcela. *Extraterritoriales [unas Cartas de José Ángel Valente a José Manuel Caballero Bonald]*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
- SAVELSBERG, Frank. 'Aproximaciones a 'Tres lecciones de tinieblas' de José Ángel Valente'. In. RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed). *Valente: El fulgor y las tinieblas*. Lugo: Axac, 2008, pp.63-131.
- VALCÁRCEL, Eva. *El fulgor o la palabra encarnada: Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1989.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor. 'Crítica cultural e sociedade'. In: ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética* (1970). Madrid: Akal, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. 'O fim do poema' (trad. Sérgio Alcides). In: *Cacto*, N. 1, 2002, São Paulo, pp. 142-149.
- AGAMBEN, Giorgio & HONESKO, Vinícius Nicastro. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AMARAL, Hugo Mendes. 'O poema ou o caminho do impossível: Uma leitura do poema em *O Meridiano* de P. Celan no rastro de J. Derrida'. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, Vol. 16, Nº 32, Coimbra, 2007, pp. 343-364.
- ANSORENA, Luis González. *Introducción al pensamiento estético de Antoni Tàpies*. Palma: Universidad de las Islas Baleares, 2010.
- ANTICH, Xavier. 'El ser y la escritura: Una aproximación a la obra sobre papel de Antoni Tàpies'. In: TÀPIES, Antoni. *El tatuatje i el cos: Papers, cartons i collages*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- ANTICH, Xavier. 'Prólogo a Tàpies en blanco y negro'. In: *Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. 'Instante poético e instante metafísico'. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar* – trad. J. A. M. Pessanha et al. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986.
- BACHELARD, Gaston. 'Le cosmos du fer'. In: *Le droit de rêver*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de*

- antropologia teatral*. Campinas: Editora HUCITEC – editora da UNICAMP, 1995.
- BARRAL I ALTET, Xavier. *História da Arte (Histoire de L'Art)* – trad. Vitor Silva. Lisboa: Edições 70, 2003.
- BARRENTO, João. 'Memória e silêncio'. In: CELAN, Paul. *A morte é uma flor: Poemas do espólio*. Lisboa: Cotovia, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- BASSAS, Ramón Badrinas. *TEMA: El espacio pictórico en la obra de Joan Hernández Pijuan* (thesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona, 2006.
- BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, Debates 73, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. 'Conflitos estruturais no texto pós-dramático: Reflexões sobre o deslocamento do conflito dramático na teatralidade performativa e sua aplicação na dramaturgia brasileira'. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *Ensaio em cena*. Salvador, São Paulo, Brasília: 2010, pp. 34-45.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. 'Estratégias de escrita teatral não-dramáticas e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: Algumas reflexões preliminares'. In. *Revista O Teatro Transcende*, Vol. 16, N. 01, FURB – Universidade de Blumenau, Blumenau, 2011, pp. 02-11.
- BAYER, Ramond. *Historia de la estética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2002.
- BEJARANO VEIGA, Juan Carlos. 'Hiperrealismo y retrato en la obra de Antoni Tàpies (1950-1953)'. In. *ExNovo: Revista d'História i Humanitats*, Núm. IV, Universidad de Barcelona/Comitia Rei Novae, Barcelona, 2007, pp. 127-144.
- BELL, Julian. *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Éditions Gallimard, 1991.

- BENJAMIN, Walter. 'El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán'. In. *Obras, Libro I, Vol.1*. Madrid: Abada, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte schriften. Tomo I*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (trad. Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDO, Fernanda. 'Ecos do silêncio: O pensamento do poema de Derrida e o meridiano po-ético de Celan (Celan – Heidegger – Adorno – Derrida)'. In. NATÁRIO, Celeste; JÚDICE, Nuno; MOTTA, Paulo & EPIFÂNIO, Renato. *Filosofia e poesia: Congresso internacional de língua portuguesa*, Universidade do Porto, Porto, 2016, pp.115-129.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo* (trad. Ana Maria Scherer). Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOHM, David & PEAT, David. *Ciencia, orden y creatividad*. Barcelona: Kairos, 1998.
- BOHR, Niels. *Física atómica y conocimiento humano*. Madrid: Aguilar, 1964.
- BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind E. *Formless: A user's guide*. New York: Zone Books, 1997.
- BOIX LLAVERIA, Sara. *Introduccion al pensamiento tradicional* (thesis doctoral). Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, 2008.
- BOND, Frederick Bligh. *Gematria: A preliminary investigation of the Cabala contained in the Coptic Gnostic Books*. London: Lost Knowledge Organization, 1977.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: As ações físicas como eixo, de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BONNEFOY, Yves. 'Du haïku' (préface). In. MUNIER, Roger. *Haïkus Anthologie*. Paris: Mercure de France, 1999.
- BRAJNOVIC, Kristian. 'El espíritu Catalán de Antoni Tàpies'. In. *Aula Abierta*, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, Jun. 2010, pp. 250-251.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. 'A minha poética nos anos 60 (memorando talvez para

- os críticos)’. In. *Relâmpago – Revista de Poesia*, N. 8, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2001, pp. 109-112.
- BREYSSE-CHANET, Laurance & SALAZAR, Ina (org.). *Gravitaciones en torno a la obra poetica de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*. Paris: Le Manuscrit, 2010.
- BRINGHURST, Robert. *A forma sólida da linguagem*. São Paulo: Rosari, 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: Da técnica à representação*. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2009.
- CAGE, John. *John Cage, Silence: Lectures and writings by John Cage*. New England, Hanover, London: Wesleyan University, 1973.
- CAGE, John. *Musicage* [pdf].
- CAGE, John. *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALZADA, César. *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid: Cátedra, 2006.
- CANTINHO, Maria João. ‘A morte é um mestre que vem da Alemanha’. In. *Anais do Congresso Internacional Paul Celan: Da ética do silêncio à poética do encontro*, Instituto Goethe, Lisboa, 2012, pp. 89-102.
- CANTINHO, Maria João. ‘A frágil luz que nos espera’. In. *Revista Golpe d’Asa*, Vol. 1, Lisboa, 2011, pp. 33-45.
- CAPRA, Fritjof (1998). *La trama de la vida: Una nueva perspectiva de los organismos vivos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. ‘A obscuridade do poético em Paul Celan’. In. *Pandaemonium*, Vol. 15, Nº 19, São Paulo, 2012, pp. 82-108.
- CARNEIRO-LEÃO, Emmanuel. ‘O pensamento a serviço do silêncio’. In: *Ensaio de filosofia: Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CARONE NETTO, Modesto. ‘Paul Celan: A linguagem destruída’. In. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/08/1973.
- CARONE NETTO, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARVALHO, Ana Cecília. ‘É possível uma crítica literária psicanalítica?’. In. *Revista Percurso*, Nº 22, São Paulo, 1999, pp. 59-68.

- CARVALHO, Ana Cecília. 'Limites da sublimação na criação literária'. In. *Estudos de Psicanálise*, Nº 29, Rio de Janeiro, 2006, pp. 16-24.
- CARVALHO, Ana Cecília. 'Pulsão e simbolização: Limites da escrita'. In: BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- CASINI-ROPA, Eugenia. *La danza e l'agit-prop*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- CASTAÑO, Beatriz Matos. *Eduardo Chillida, arquitecto* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A Arte em questão: As questões da arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *A questão do método: Dialética e verdade*. Rio de Janeiro: 2005, mimeo.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Heidegger e as questões da arte*. Rio de Janeiro: 2005, mimeo.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O Homem e a Poiesis*. Rio de Janeiro: 2005, mimeo.
- CASTRO, Manuel Antônio de. 'O mito de Cura e o ser humano'. In. *Calíope: Presença Clássica*, N. 19, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011, pp. 37-59.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O pensamento originário*. Rio de Janeiro: 2005, mimeo.
- CASTRO, Manuel Antônio de. 'Poética e Poiesis: a questão da interpretação'. In. *Veredas 2*, Porto, 1999, pp:317-340.
- CATOIR, Barbara. *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Barcelona: Polígrafa, 1989.
- CAVALCANTE, Márcia C. de Sá. 'Pelos caminhos do coração'. In: *Reflexões: Friedrich Hölderlin, seguido de 'Hölderlin, Tragédia e Modernidade', de Françoise Dastur* (trad. Márcia C. de Sá Cavalcante e Antônio Abranches). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- CECÍLIO, Susana da Silva. *Dramaturgia do corpo: O treino do actor e a criação do espectáculo 'Chuva Pasmada'* (tese de mestrado). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2009.

- CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia, 1996a.
- CELAN, Paul. *A morte é uma flor: Poemas do espólio*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.
- CELAN, Paul. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005.
- CELAN, Paul. ‘Gesammelte Werke in fünf Bänden’. In. *Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden*. Frankfurt & Main: Suhrkamp Verlag, 1983.
- CELAN, Paul. *Obras completas* (trad. J.L. Reina Palazón). Madrid: Trotta, 1999.
- CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: Antologia poética* (trad. João Barrento e Y. K. Centeno). 3ª ed. Lisboa: Cotovia, 1996b.
- CERDA, Hernán Lavín. *Ensayos casi ficticios: De lo lúcido y lo lúdico (literatura hispanoamericana)*. 1ª ed. México: Equilibrista, 1995.
- CHENG, François. *L’écriture poétique chinoise (Suivi d’une anthologie des poèmes des T’ang)*. Paris: Seuil, 1977.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Tàpies, 1954-1964*. Barcelona: Gustavo Gili, 1964.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Siruela, 2005.
- CIRLOT, J. Eduardo. *Tàpies*. Barcelona: Omega, 2000.
- COLEBROOK, Claire. *Blake, deleuzian aesthetics and the digital*. London: Bloomsbury Literary Studies, 2013.
- COLLOT, Michel. ‘O sujeito lírico fora de si’. In: *Revista Terceira Margem*, ano VIII, N.11, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- CORDEIRO, Robson Costa. ‘Linguagem e poesia como *escuta* no pensamento de Heidegger’. In. *Aufklärung – Revista de Filosofia*, USP, São Paulo, Vol. 2, N. 2, Out 2015, pp. 163-184.
- CRUZ, Juan de la. *Poesía completa y comentarios en prosa* (ed. Raquel Asún). Barcelona: Planeta, 1996.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo. *El primitivo implorante: El ‘sistema poético del mundo’ de José Lezama Lima*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- CURRIE, Tony. *Undefined genre or A study into work reliant on visual art mediums to transform the protagonist function of the human body in performance*. Australia: Edith

Cowan University, 2013.

D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1999.

DAN, Joseph. *Kabbalah: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DE CASTRO, María Antonia. 'Eduardo Chillida, a la escucha del latir de las cosas'. In. *Escritura e imagen*, V. 10, Núm. Especial: Eduardo Chillida, Universidad Complutense, Madrid, 2014, pp. 175-188.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco* (trad. Luiz B.L. Orlandi). Campinas: Papyrus, 1991.

DE ORY, José Antonio. 'Chillida, el desocupador del espacio'. In. *Escritura e imagen*, V. 10, Núm. Especial Eduardo Chillida, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 366-371.

DERRIDA, Jacques. 'Jacques Derrida em entrevista concedida a Evelyne Grossman'. In. *Revue Europe*, nº 854/855, Paris, 29 de Junho de 2000, p. 90.

DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 2003.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia* (trad. Maria Ivone Cordeiro). Lisboa: Edições 70, 1988.

DUFRENNE, Mikel. *L'oeil et l'oreille*. Montreal: Hexagone, 1987, pp. 71-77.

ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Destino, 2005.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

ELIADE, Mircea. *La alquimia asiática*. Barcelona: Paidós, 1992.

ELIADE, Mircea (1962). *Patañjali e o Yoga* (trad. Elsa Castro Neves). Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

ESTEBAN, Claude. *Chillida*. Paris: Maeght Éditeur, 1971.

FELMAN, Shoshana. 'Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar'. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FERNÁNDEZ, Eugenio. 'Heidegger y Chillida'. In. *Escritura e imagen*, V. 10, Núm. Especial: Eduardo Chillida, Universidad Complutense, Madrid, 2014, pp. 351-365.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do actor*.

Campinas: UNICAMP, 2003.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 34 ed. Lisboa: Bertrand, 1997.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do invisível 1*. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1990.

FERREIRA, Vergílio. *Espaço do invisível 4*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1995.

FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. 3 ed. Lisboa: Bertrand, 1994.

FISCHER-LICHTE, Erika. 'A cultura como performance: Desenvolver um conceito'.

In. *Sinais de cena*, n.º4, APCT/CET, Porto, dez. 2005, pp.73-80.

FOGEL, Gilvan; RUIN, Hans; SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* (trad. Salma Tannus Muchail). 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. 'Além do princípio do prazer'. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, Sigmund (1923). *O ego e o id*. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUSCO, Renato. *História de arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

GALERA, Fábio. *Caminho, poética, acontecimento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.

GARCÍA BERRIO, Antonio & GARCÍA-BERRIO HERNÁNDEZ, Teresa. 'Hacia una retórica de la abstracción: Antoni Tapies (1950-1975)'. In. *Retórica Hoy – Teoría/Crítica*, N. 5, 1998, pp. 223-258.

GAVILANES LASO, J. L. *Vergílio Ferreira: Espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

GEDEÃO, António. *Obra completa*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

GELB, I. J. [1952]. *A study of writing*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1963.

GESENIUS, Wilhelm; KAUTZSCH, E. & BERGSTRÄSSER, G. *Wilhelm Gesenius' hebraische grammatik*. Hildesheim: Olms, 1962.

GIL, José. *Movimento total: O corpo e a dança* (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

- GIMBER, Arno. ‘Chillida y la mística alemana’. In: *Escritura e imagen*, V. 10, Núm. Especial: Eduardo Chillida, Universidad Complutense, Madrid, 2014, pp. 119-133.
- GIMFERRER, Pere. *Tàpies i l’esperit català*. Barcelona: Polígrafa, 1972.
- GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- GOMBRICH, Ernst. *La preferencia por lo primitivo*. Madrid: Debate, 2003.
- GOMBRICH, Ernst. *Lo primitivo y su valor en el arte*. Madrid: Debate, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Lisboa: Forja, 1975.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUÉNON, René. *La metafísica oriental*. Palma de Mallorca: Jose de Olañeta, 2007.
- GUIMARÃES, Beatriz da Fontoura. *Trauma e real: Do que não cessa de não se escrever na poesia de Paul Celan* (tese doutoral). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- HAVELOCK, Eric. A. *A Musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o Humanismo* (trad. Emmanuel Carneiro Leão). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio (Die kunst und der raum)* – trad. Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: A origem do pensamento ocidental ou Lógica: A doutrina heraclítica do Lógos* (trad. Márcia Sá C. Schuback). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. ‘Hölderlin y la essência de la poesia’. In: *Aclaraciones a la poesia de Hölderlin* (trad. Helena Cortés Gabaudán e Arturo Leyte Coelho). Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica* (trad. Emmanuel Carneiro Leão). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- HEIDEGGER, Martin. ‘La esencia del habla’. In: HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.
- HEIDEGGER, Martin. ‘O caminho para a linguagem’. In: *A caminho da linguagem* (trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback). Petrópolis: Vozes, 2003.

- HEIDEGGER, Martin. *O princípio do fundamento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. ‘... poeticamente o homem habita...’. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências* (trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback). Petrópolis: Vozes, 2002.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen (Zen in der kunst des bogenschiessens)*. São Paulo: Pensamento, 1987.
- HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- HOFFMAN, Joel M. *In the beginning: A short history of the Hebrew Language*. New York: New York University Press, 2004.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Las grandes elegias* (trad. Jenaro Talens). Madrid: Hiperión, 1983.
- HOMS, Nuria. *Tàpies: Obra gráfica 1987-1994*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- HUXLEY, Aldous. *La filosofía perenne*. Barcelona: Edhasa, 1992.
- HUYGHE, René. *Sentido e destino da arte I* (trad. João Gama). Lisboa: Edições 70, 1986.
- ISER, Wolfgang. ‘O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional’. In.: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 955 - 987.
- JABÈS, Edmond. *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Paris: Gallimard, 1989.
- JAEGER, Werner W. *Paidéia: A formação do homem grego*. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JARDIM, Antônio. ‘A dimensão poética no contexto hegemônico da técnica’. In. *Conferência*, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996.
- JARDIM, Antônio. *Música: Vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- JARQUE, Vicente. ‘La pintura matérica de Tàpies’. In. *El País*, Madrid, 27 de abril de 1992.
- JIMENEZ, Marc. *¿Qué es la estética?*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*. Valencia: Pre Textos, 2000.
- JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.

- KAKUZO, Okakura. *Le livre du thé* (trad. de l'anglais Gabriel Mourey Nouvelle). Paris: Dervy, 1969.
- KALTENMARK, Max. *A filosofia chinesa*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1991.
- KANDINSKY, Wassily. 'El problema de la forma'. In. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Istmo, 2003.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha e plano*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- KAVAFIS, Constantino. *Poemas canonicos, 1895-1915* (trad. del griego al castellano: Miguel Castillo Didier). Buenos Aires: Biblioteca Virtual Beat 57, s/d.
- KLEE, Paul. *Diarios*. Madrid: Alianza, 1987.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with CAGE*. 2ª edição. London & New York: Routledge, 2005.
- LABAN, Rudolf von. *The mastery of movement*. Plymouth: MacDonald & Evans, 1960.
- LA BARRE, Jorge de. 'A outra afinação do mundo: Os territórios sonoros'. In. *InterFACES*, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, N° 16, Vol. I, Jan-Jun 2012. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, pp. 117-127.
- LAO TSE. *Tao-Tê-Ching*. Madrid: Morata, 1983.
- LARRIERA, Sergio. 'La montaña vacía: Del despertar al sueño'. In. *Escritura e imagen*, V. 10, Núm. Especial: Eduardo Chillida, Universidad Complutense, Madrid, 2014, pp. 247-261.
- LASCAULT, Gilbert. 'Les sculptures philosophiques d'Eduardo Chillida'. In. *Art Studio*, N. 14, Paris, Automne 1989, pp. 48-59.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. 'A experiência grega da verdade'. In. *Revista Tempo Brasileiro*, N° 150, Rio de Janeiro, Jul-Set 2002, pp. 71-80.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. 'A filosofia na Idade da Ciência'. In. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977a.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. 'Existência e poesia'. In. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977b.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. 'Hermenêutica e mito'. In: *Caderno de Letras*, N° 11, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. 'O pensamento originário'. In. *Aprendendo a Pensar*.

Petrópolis: Vozes, 1977c.

LEHMANN, Hans-Thies. 'From *logos* to landscape'. In: *Letters from Europe: Performance Research*, Vol. 2, Issue 1, London: Routledge, 1997, p. 55-60.

LÉVINAS, Emmanuel. *Paul Celan: De l'être à l'autre*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana, 2002.

LEZAMA LIMA, José. *La posibilidad infinita: Archivo de José Lezama Lima* (Introducción y notas Iván González Cruz). Madrid: Verbum, 2000.

LIMA, Dirce Adornes Palma de. 'As ações físicas no teatro contemporâneo'. In: *Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná*, Curitiba, jun. 2012, pp. 299-303.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LINS, Daniel & GIL, José (orgs.). *Nietzsche, Deleuze, jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

LINS, Vera. 'Paul Celan, na quebra do som e da palavra: Poesia como lugar de pensamento'. In: *Poesia e Crítica: Uns e outros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, pp. 23-34.

LÓPEZ CASTRO, Armando. 'Tàpies y Valente: Hacia una visión de la materia interiorizada'. In: *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, Série *El Escritor y la Crítica*, 1992, pp. 295-304.

LORENZO, Antonio José. 'La poesía de Juan-Eduardo Cirlot: A la luz del Informalismo'. In: *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, Tenerife, N. 12, 1993, pp. 191-199.

MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza, 2000.

MARTON, Scarlett, BRANCO, Maria João M. & CONSTÂNCIO, João (coord.). *Sujeito, decadence e arte: Nietzsche e a modernidade*. Lisboa, Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2014.

MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MEYERHOLD, Vzévolod. *O teatro teatral*. Lisboa: Arcádia, 1980.

- MEYER, Sandra. 'As ações físicas e o problema corpo-mente'. In. *Revista Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Nº 9, UDESC, Florianópolis, 2007.
- MIKLOS, Claudio. *A arte zen e o caminho do vazio: Uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte* (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.
- MILÁN, Eduardo. *José Lezama Lima: Muerte de Narciso - Antología poética*. México: Era, 1988.
- MINER, Earl Roy. *An introduction to japanese court poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1968.
- MIRÓ, Joan. *Cuadernos catalanes*. Barcelona: Polígrafa, 1980.
- MOGRABI, Gabriel José Corrêa & REIS, Célia Maria D. da Rocha (org.). *Cinema, literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- MORAES, Vinicius de. *Nova antologia poética* (Sel. e org. Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MORAIS, Franklin Farias. 'Paul Celan e a poética do trauma'. In. *Revista ContraPonto*, Belo Horizonte, v.5, n.7, 2015, pp. 83-91.
- MORPURGO TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- NEEDHAM, Jayesh. *Dentro de los cuatro mares: Diálogo entre oriente y occidente*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como filosofar a marteladas* (trad. Carlos Antonio Braga). São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia no espírito da música* (trad. Erwin Theodor Rosenthal). São Paulo: Cupolo, 1948.
- OLIVEIRA, Carolina de Brito. *A ontologia do conhecimento em ser e tempo* (Dissertação de mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. 'A dor dorme com as palavras': *A poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe* (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. ‘Catástrofe e sublimação na poesia de Paul Celan: Apontamentos sobre uma dor que dorme com as palavras’. In. *Psyche: Revista de Psicanálise*, vol. 12, nº 23, São Paulo, 2008.
- PATAÑJALI. *Yoga-Sutras* (intr. et trad. du sanscrit par Françoise Mazet). Paris: Albin Michel, 1991.
- PAZ, Octavio. *A tree within* (trad. Eliot Weinberger). New York: New Directions Books, 1988.
- PAZ, Octavio. ‘Chillida entre el hierro y la luz’. In. *Eduardo Chillida: Periódico de Exposiciones*, 3. Madrid: Palacio de Cristal, 1980.
- PENROSE, Roland. *Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1978.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Hélade: Antologia da cultura clássica*. 3ª ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1971.
- PERMANYER, Lluís. *Tàpies i les civilitzacions orientals*. Barcelona: Edhasa Barcelona, 1983.
- PERNES, Fernando & FERNANDES, Maria João (Orgs). *Antoni Tàpies: Coleções europeias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- PINILLA BURGOS, Ricardo. ‘Habitar el límite, compartir el horizonte’. In. *Escritura e imagen*, V. 10, Núm. Especial: Eduardo Chillida, Universidad Complutense, Madrid, 2014, pp. 199-220.
- PLATÃO. *A República*. 6ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- POLLOCK, Jackson. ‘Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?’. In. *Possibilities*, Vol. 1, 1947-48.
- POMAR, Alexandre. ‘T de Tàpies’. In. *Expresso Revista*, Oeiras, 28 de dezembro de 1991, pp. 24-26.
- RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 2008.
- RÄSÄNEN, Pajari. *Counter-Figures – An essay on antimetaphoric resistance: Paul Celan’s poetry and poetics at the limits of figurality* (doctoral thesis). Helsinki: University of Helsinki, 2007.
- ROJAS, Carlota Fernández-Jáuregui. *El Poema y el Gesto: Dactiléticas de Dante, Paul Celan, César Vallejo y Antonio Gamoneda*. Madrid: Universidad Autónoma de

Madrid, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 30ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ROSENBERG, Harold. 'Desestetização'. In. BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, Debates 73, 2008.

ROSENBERG, Harold. *Art on the edge: Creators and situations*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

ROSENBERG, Harold. 'The American Action Painters'. In. *Art News*, New York, N. 51/8, Dec 1952, p. 22.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALGADO-NETO, Geraldo. 'Erasmus Darwin e a Árvore da Vida'. In. *Revista Brasileira de História da Ciência*, V. 2, N. 1, pp. 96-103. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2009.

SAMANIEGO, Fernando. 'Chillida penetra en una montaña sagrada'. In. *El País*, Madrid, 30 Jul 1995.

SANTANA, Lázaro. 'El hombre y la montaña'. In. *La Fábrica – Miscelánea de arte y literatura*, N. 9, Tenerife, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo* (trad. Vergílio Ferreira). 3ª edição. Lisboa: Presença, 1970.

SAVIANI, Carlo. *El Oriente de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2004.

SCHAFER, Raymond Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.

SCHAFER, Raymond Murray. *The tuning of the world*. New York: Knopf, 1977.

SCHELLING, Friedrich W. J. *Filosofía del arte*. Barcelona: Anthropos, s/d.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal, 1996.

- SCHOLEM, Gershom [1960]. *La Cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1979.
- SCHOLEM, Gershom [1970]. *Origins of the Kabbalah* (trans. Allan Arkush). Philadelphia, Princeton: Jewish Publication Society and Princeton University Press, 1987.
- SCHOLEM, Gershom [1988]. ‘Zohar’. In. *Grandes temas y personalidades de la Cábala*. Barcelona: Riopiedras, 1994, pp. 11-46.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. ‘Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: A escritura da memória’. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003c.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. ‘Introdução’. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. ‘O testemunho entre a ficção e o real’. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel. ‘As únicas coisas nobres que a vida contém’. In. *MatLit 1.1*, 2013. Coimbra: Universidade de Coimbra, MatLit 1.1, 2013, pp: 89-112.
- SIMMEL, Georg. “The concept and tragedy of culture”. In. FRISBY, David & FEATHERSTONE, Mike (Orgs). *Simmel on culture: Selected writings theory, culture & society*. London: Sage Publications, 1997.
- SOUZA, Jessé & ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998.
- SOVERAL, Eduardo Abranches de. *Ensaio sobre ética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- STEINER, George. *Extraterritorial: Em torno da literatura e da revolução da linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.

- STRATHERN, Paul. *Heidegger em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- SUARÈS, Carlo. *La Kabale des Kabales: La genèse d'après la tradition ontologique*. Paris: Adyar, 1962.
- SUARÈS, Carlo. *Les spectrogrammes de l'alphabet hébraïque*. Genève: Mont-Blanc, 1973.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Budismo Zen*. Bilbao: Mensajero, 1986.
- SUZUKI, Márcio. 'O Belo como imperativo'. In. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- TANIZAKI, Junichiro (1933). *Em louvor da sombra* (trad. Leiko Gotoda). São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- TÀPIES, Antoni. *A prática da arte*. 2ª edição. Lisboa: Cotovia, 2002.
- TÀPIES, Antoni. 'Comunicación sobre el muro'. In. AAVV. *Tàpies – Desde el interior* (Dosier de prensa 21 de junio – 3 de noviembre de 2013). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2013, pp. 8-12.
- TÀPIES, Antoni. *El arte contra la estética*. Barcelona: Ariel, 1974.
- TÀPIES, Antoni. 'Filosofías de la acción ante la contemplación artística'. In. Barcelona: *La Vanguardia*, 18 julio 1973.
- TÀPIES, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1971.
- TÀPIES, Antoni. *El Arte y sus Lugares*. Barcelona: Siruela, 1999.
- TÀPIES, Antoni. *El tatuatge i el cos: Papers, cartons i collages*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- TÀPIES, Antoni. *L'experiencia de l'art*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- TÀPIES, Antoni. 'La realidad como arte'. Murcia: Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2007.
- TÀPIES, Antoni. *Memoria personal: Fragmento para una autobiografía*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- TÀPIES, Antoni. *Obra [1956-1976] – Catálogo*. Barcelona: Fundación Joan Miró, 1976.
- TÀPIES, Antoni. 'Por un arte moderno y progresista'. Murcia: Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2007.
- TÀPIES, Antoni. *Tàpies en blanco y negro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

- TÀPIES, Antoni. *Valor del arte*. Madrid: Ave del paraíso, 2001.
- TÀPIES, Antoni y BORJA-VILLEL, Manuel. *El tatuaje y el cuerpo*. Barcelona: Rosa Cúbica, 2005.
- TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental: Para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo* – trad. Beatriz Sidou. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la estética: La historia antigua*. Madrid: Akal, 2000.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.
- TSUDZUMI, Tsuneyoshi. *El arte japonés*. Barcelona: Gustavo Gili, 1932.
- TUBAU, Carolina (dir). *Te de Tàpies – The documentary about Antoni Tàpies* (60 min). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2009.
- ULLAN, Jose Miguel. *Tàpies, Ostinato*. Madrid: Ave del Paraíso, 2000.
- UPANISHADS DU YOGA (trad. du sanskrit par Jean Varenne). Paris: Gallimard, 1974.
- VALÉRY, Paul. ‘Discurso sobre a estética’. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 15-34.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales* (edición e introducción Francisco Javier Blasco Pascual). Madrid: Austral, 2016.
- VELOSO, Ataíde José Mescolin. *A paisagem do pensamento na época do esquecimento do ser*. CNLF, Vol. XIV, N 4, t. 3.
- VICENS, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona: Salvat, 1973.
- VON ZUBEN, Newton Aquiles. ‘A Filosofia e a condição humana’. In. *Revista Proposições*, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Vol. 4, nº 3, Campinas, 1993.
- WATTS, Alan W. *El camino del Zen*. Barcelona: Edasha, 1971.
- WATTS, Alan W. *O Budismo Zen*. 3ª edição. Lisboa: Presença, 1979.
- WATTS, Alan W. *Psicoterapia del Este, Psicoterapia del Oeste*. Barcelona: Kairos, 1987.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. The Project Gutenberg Association at Carnegie-Mellon University, 1998. [pdf]

- WHITMAN, Walt. *Leaves of grass* [ed. bilingüe – trad. Rodrigo Garcia Lopes]. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico: Investigações filosóficas*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- WUNDHEILER, Luitgard N. 'Paul Celan: Poet of the Holocaust'. In. *Worldview Magazine Archive (1958-1985)*, New York, Dec. 1976.
- YUTANG, Lin. *Sabiduría hindú*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1959.
- YUTANG, Lin. *China*. México: Joaquín Morit, 1964.
- ZAHLER, Leah & HOPKINS, Jeffrey (org.). *Meditative states in Tibetan Buddhism: The concentrations and formless absorptions*. London: Wisdom, 1983.
- ZAMBRANO, María. *Las palabras del regreso*. 1ª ed. Madrid: Cátedra (Grupo Anaya), 2009.
- ZAYA, Antonio. 'Entrevista con Eduardo Chillida con motivo de su 65 cumpleaños'. In. *Culturas, Diario 16*, N. 194, 28 de enero de 1989.
- ZEAMI. *Fushikaden: Tratado sobre la práctica del teatro Nô* (ed. y trad. Javier Rubiera y Hidehito Higashitani). Valencia: Trotta, 1999.
- ZIMMERMAN, Michael E. *Heidegger's confrontation with modernity: Technology, politics, art*. Indiana: Indiana University Press, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura* (trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: CosacNaify, 2005.

ANEXOS

SOBRE OS HIBAKUSHA DE HIROSHIMA E NAGASAKI

- I. Fotografia de Stanley Troutman (Associated Press) que mostra a devastação de Hiroshima logo após os ataques norteamericanos, em 6 de agosto de 1945.



II. YAMAGATA, Yasuko - *Woman and Child Statue* (1974)



III. NAKANO, Kenich - *Hiroshima in flames on the afternoon of August 6* (1975)



OBRAS DE ANTONI TÀPIES

IV. *ZOOM*, 1946

Pintura e 'branco de Espanha' sobre lona

92 X 73 cm



V. *GRAN PINTURA GRIS N° III*, 1955

Técnica mista sobre lona

194,5 X 169,5 cm



VI. *PINTURA N° XXVIII, 1955*

Técnica mista sobre lona

195 X 130 cm



VII. *TERRA I PINTURA*, 1956

Procedimento misto sobre madeira

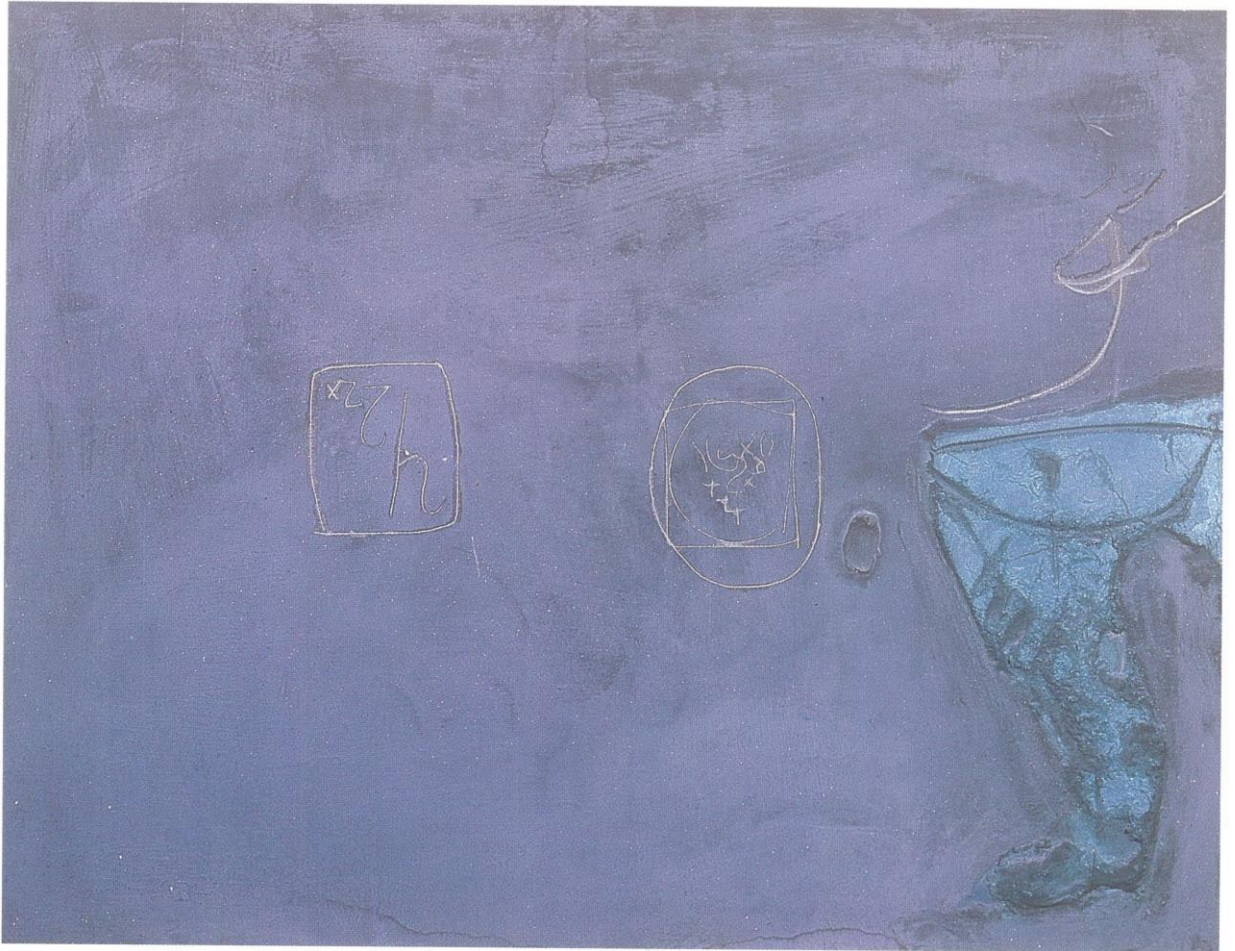
33,5 X 67,5 cm



VIII. *COMPOSICIÓ N° LXII*, 1957

Técnica mista sobre tela

114 X 146 cm



IX. *ÓVALO BLANCO*, 1957

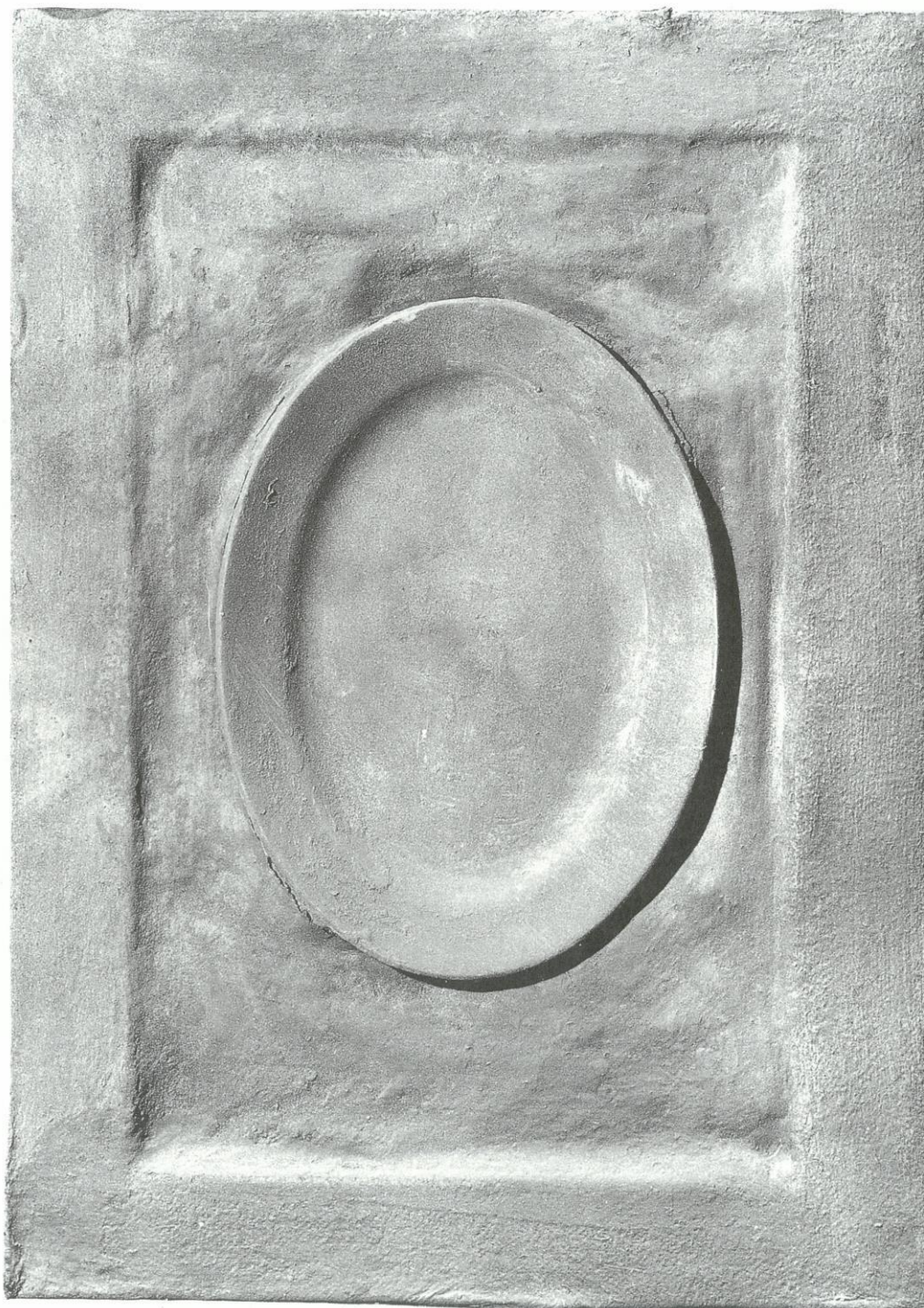
Técnica mista sobre lona

92 X 73 cm



X. *COLLAGE DE LA FUENTE*, 1962

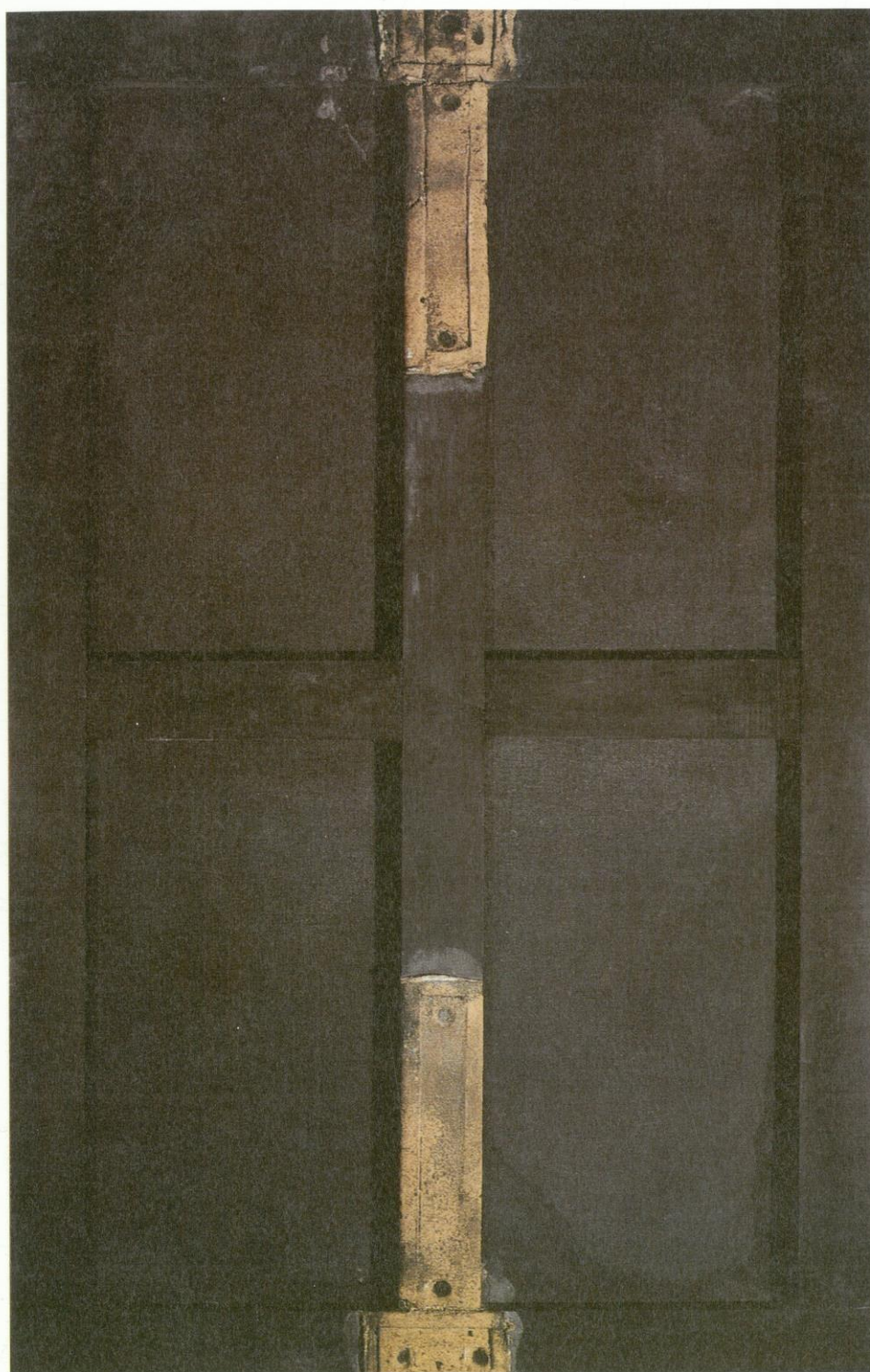
Técnica mista sobre lona
76 X 55 cm



XI. *PINTURA SOBRE BASTIDOR*, 1962

Técnica mista sobre o reverso da lona

130 X 81 cm



XII. *RELIEVE OCRE Y ROSA*, 1965

Técnica mista sobre madeira

162 X 114 cm



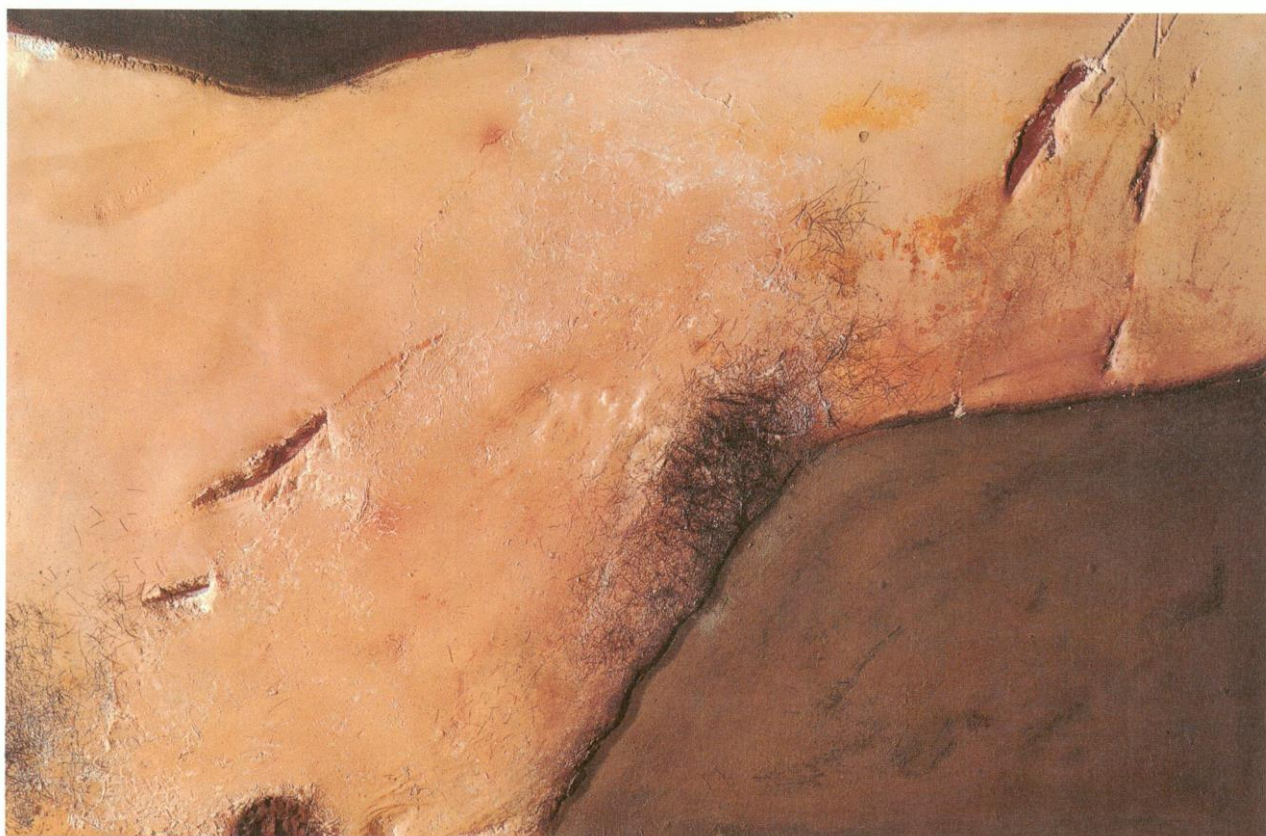
XIII. *LA ROBA*, 1967

Técnica mista sobre tela
97 X 130 cm



XIV. *MATERIA EN FORMA DE AXILA*, 1968

Técnica mista sobre lona
65,5 X 100,5 cm



XV. *DIARIS AMUNTEGATS*, 1969

Técnica mista sobre tela

89 X 116 cm



XVI. *PAJA Y MADERA*, 1969

Montagem sobre lona
150 X 116 cm



XVII. *EL ESPÍRITU CATALÁN*, 1971

Técnica mista sobre madeira

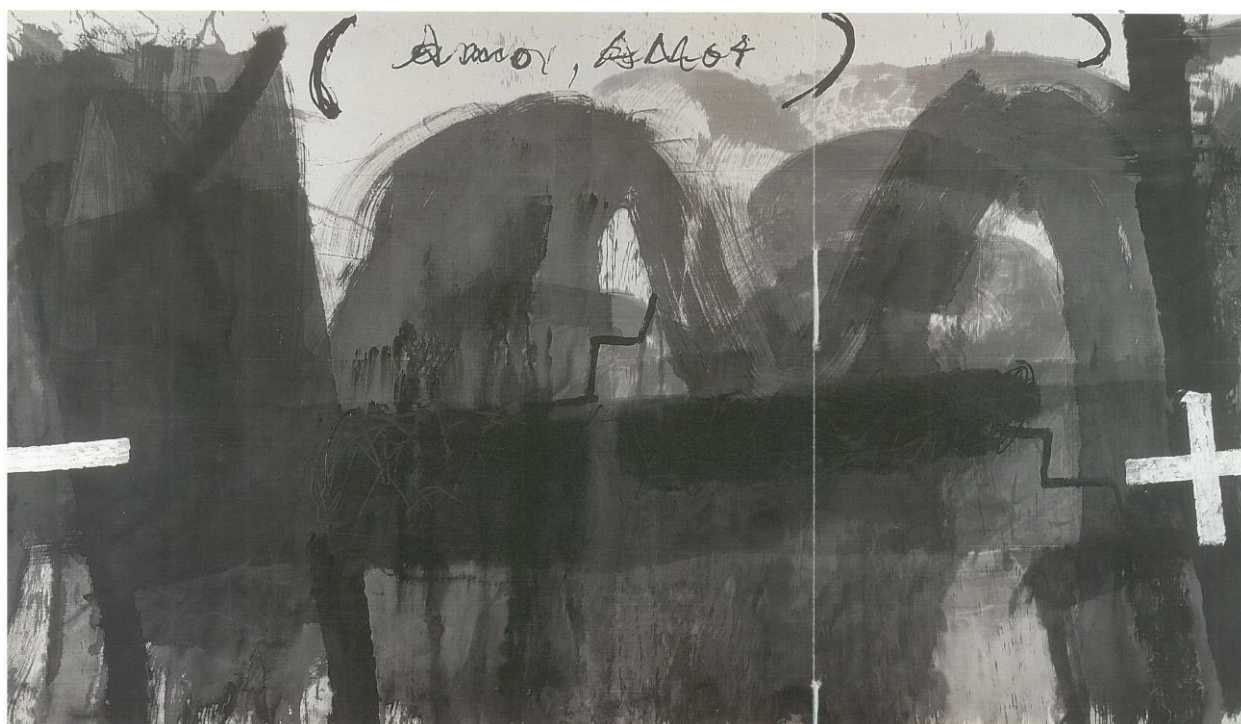
200 X 270 cm



XVIII. *AMOR, A MORT*, 1980

Acrílico e tinta sobre tela de algodão

200,5 X 376 cm



XIX. *GRAND DIPTIC ROIG I NEGRE*, 1980

Técnica mista sobre madeira
270 X 440 cm



XX. *SILLA*, 1983

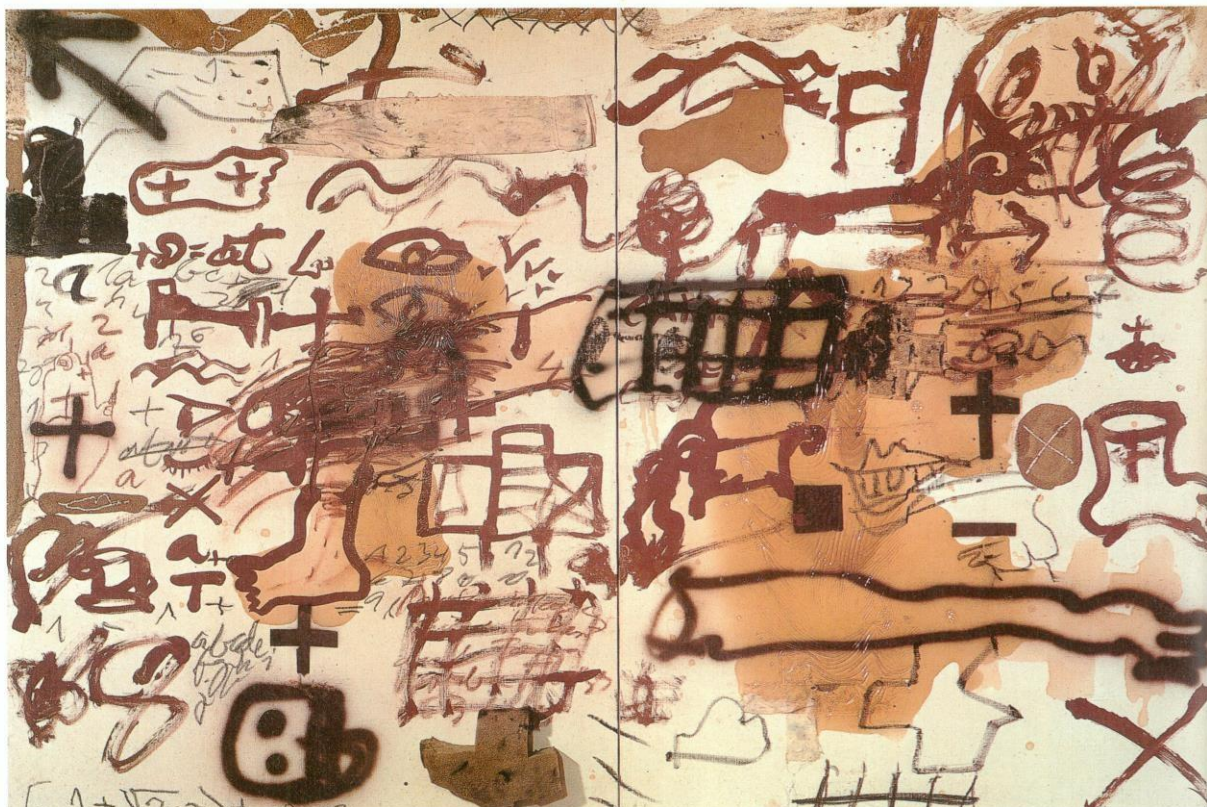
Terra 'chamottée'
97 X 46 X 54 cm



XXI. *JEROGLÍFICOS*, 1985

Pintura, colagem e verniz sobre lona

130 X 194 cm



XXII. *DOS PEUS*, 1985-86

Argila esmaltada
30 X 40 X 28 cm



XXIII. ZAPATILLA, 1986

Terra 'chamottée'
51 X 205 X 85 cm



XXIV. *LLIBRE I*, 1987

Bronze / Pintura
81 X 54 X 14 cm



XXV. *DIPTIC*, 1988

Ácido nítrico / Papel arcos
200 X 200 cm



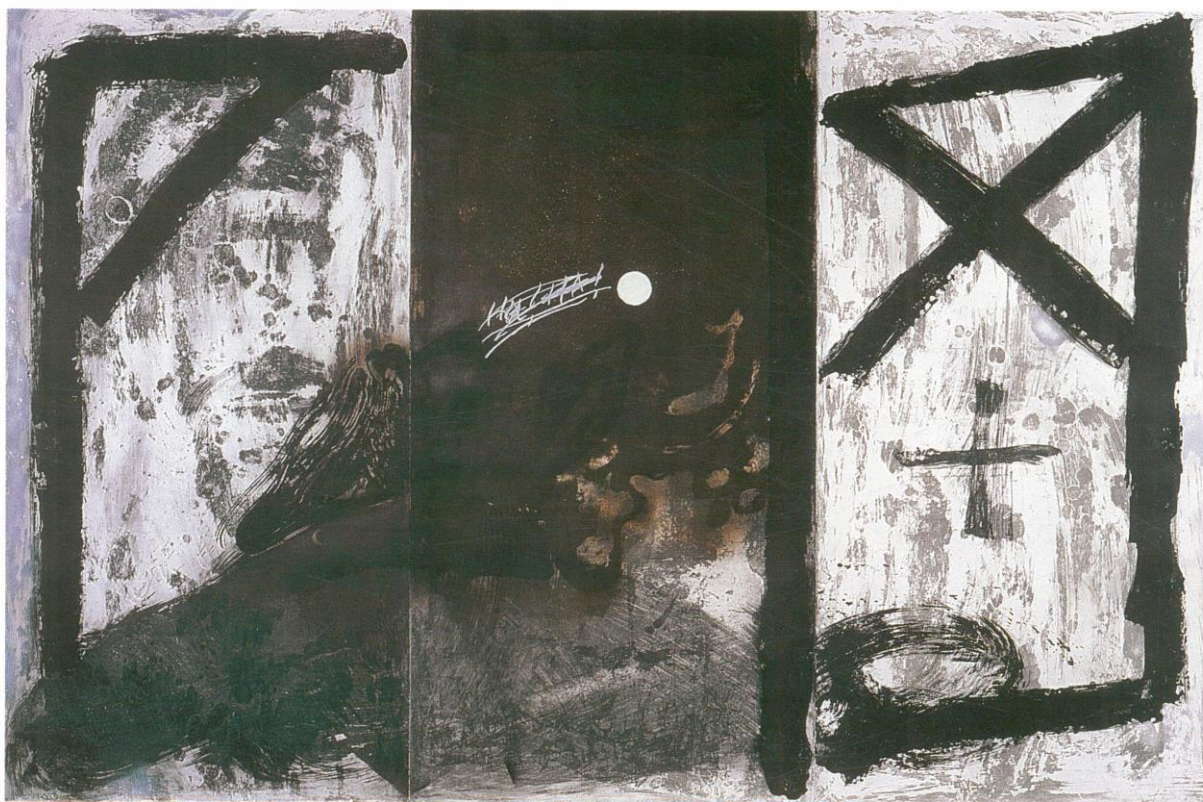
XXVI. GRAN CERCLE, 1988

Ácido nítrico / Papel arcos
200 X 200 cm



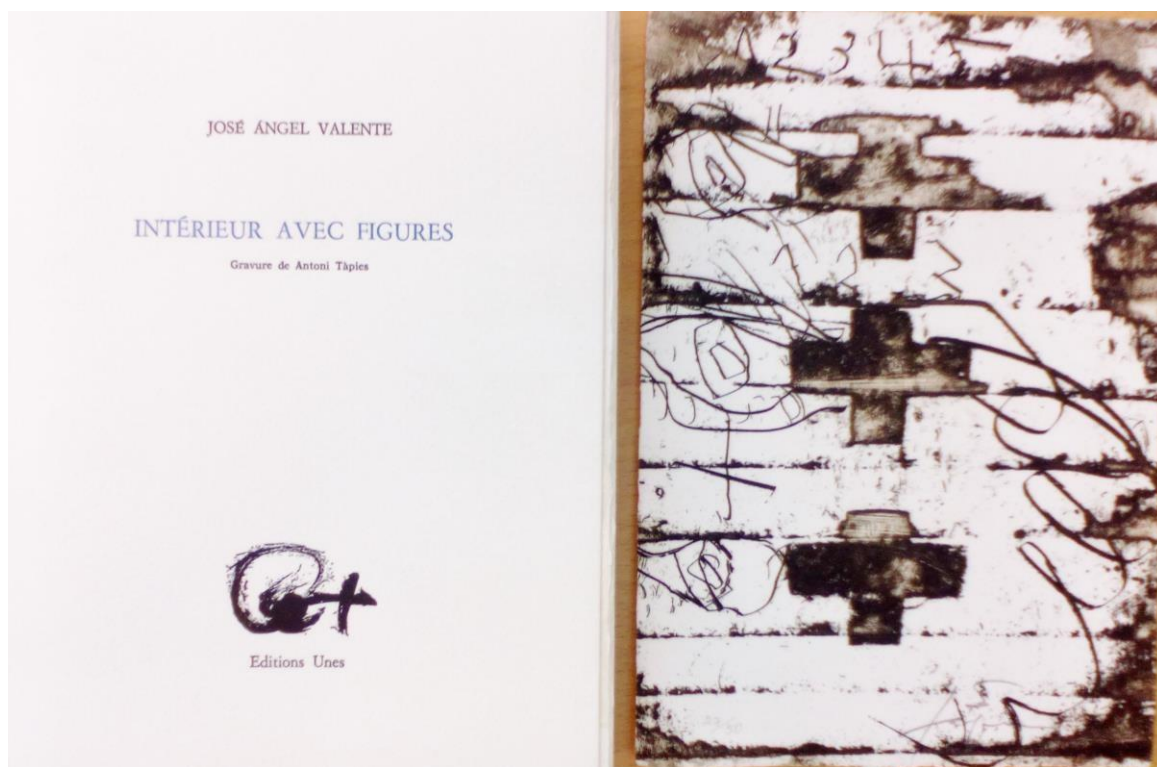
XXVII. *TRIPTIC*, 1988

Ácido nítrico / Papel arco
200 X 300 cm

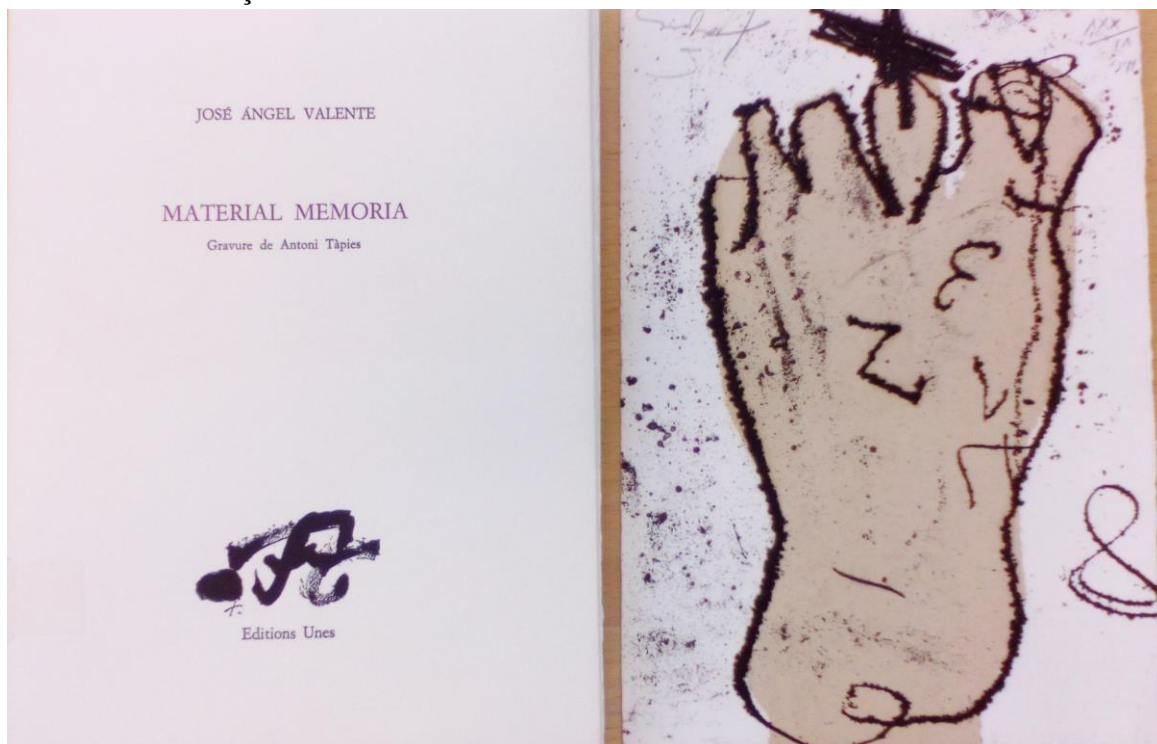


POEMÁRIOS DE VALENTE COM LITOGRAFIAS DE TÀPIES

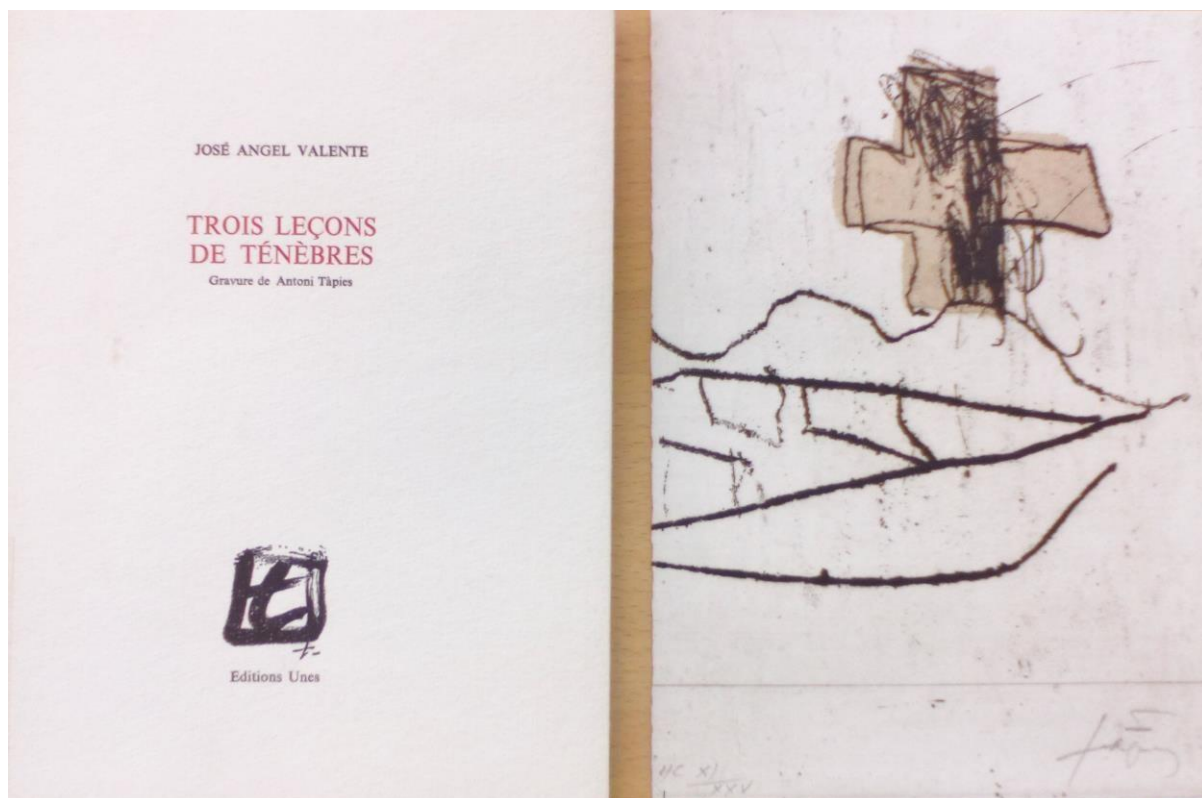
XXVIII. Edição francesa de *Interior con Figuras*



XXIX. Edição francesa de *Material Memoria*



XXX. Edição francesa de *Tres Lecciones de Tinieblas*



SOBRE GESTUALIDADE PICTÓRICA

XXXI. Antoni Tàpies e o *Informalismo*



XXXII. Jackson Pollock e a *Action Painting*



OBRAS DE EDUARDO CHILLIDA

XXXIII. Elogio del Horizonte (Gijón, 1990)



XXXIV. Peine del Viento II (San Sebastián, 1976)

